البحث عن نقطة الصفر

دراسات نقدية

طارق عثمان الشرع

مجلس الثقافة العام

البحث عن نقطة الصفر

دراسات نقدية

إصدارات

مجلس الثقافة العام

البحث عن نقطة الصفر

دراسـات نقديـة

طارق عثمان الشرع

الناشـر
مجلـس الثـقافـة الـعـام

اسم الكتاب	البحث عن نقطة الصفر (دراسات نقدية)
اسم المؤلف	طارق عثمان الشرع
سنة النشر	2010 م
رقم الإيداع	314 / 2008 م (دار الكتب الوطنية)
الترقيم الدولي	5 - 831 - 38 - 9959 - 978

تصميم الغلاف	علي العباني
لوحة الغلاف	سالم التميمي
التنفيذ الفني	دار قباء الحديثة - القاهرة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فرع بنغازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 - 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 - ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005@Yahoo.ca

الإهـــــداء

إلى ابني رياض

مقدمة

يعتبر موضوع النقد والتحليل الأدبي من أكثر المواضيع التي شغلت اهتمام المفكرين والبحاث في القرن العشرين، ويعود ذلك لعدة اعتبارات ، لعل أبرزها حضور العمل الجماعي بشكل استثنائي خلال هذه الفترة للبحث والدراسة في هذا الجانب عبر هيآت أهلية كالجمعيات والروابط والحلقات مثل (جمعية اللغويين الروس وحلقة براغ وحلقة كوبنهاجن وغيرها) ، علاوة على ازدياد اهتمام المؤسسات الأكاديمية بفروع المعرفة الأدبية وفتح المجال للبحث والتقصي في شتى جوانب الموضوع للانفتاح على زوايا مختلفة، مما أدى إلى توليد حقول حديثة للدراسة كعلم اللغة والصوتيات وطرق التحليل ، والمطالبة بالتأسيس لبلاغة جديدة وشعرية مختلفة تتوافق ونتائج البحوث والدراسات حينذاك، ليدشن النقد الأدبي حقبة جديدة تأسست على العمل المدروس والمنهج، وقد اكتسب الأدب من ذلك تميزه كقيمة مستقلة، وكان هذا الإنجاز بالفعل يشكل إحدى الأطروحتين

اللتين قام عليهما عمل حركة (الشكلانية الروسية) عـــام 1917 ، حيث نادى رواد هذه المدرسة بضرورة اســتقلال الأدب عـــن كافة المجالات الأخرى والاتجاه لبناء الأدبية.

وكما هو معلوم فإن الفضل في وصول النظرية الأدبيـــة الحديثة إلى ما وصلت إليه يعود بكل تأكيد إلى العمل الذي قـــام به أبناء الشكلانية الروسية، فهذه المدرسة بالفعل تمثـــل نقطـــة الصفر الفعلية للإنجاز النقدي المعاصر، وبالرغم من أن بوادر التأسيس لهذه التجربة انطلقت منذ ما يقارب القرن من الزمن إلا أن ما يدفعني إلى التأكيد على ضرورة الوقوف عندها يعود إلى غياب تجلياتها عن مشروعنا النقدي على صعيد الممارسة على أقل تقدير ، إلا إذا استثنينا بعض المحاولات الفردية التي لا يتم الالتفات إليها بشكل فاعل.

البحث عن نقطة الصفر هو محاولة لالتماس حدود هـــذا الفكر عبر مستوييه النظري والتطبيقي، وبالرغم من الإشكاليات القائمة حتى وقتنا الحاضر من أجـــل تـــصور نقـــدي متكامـــل للشعرية ؛ إلا أن ما يشغلني هنا هو تسليط الضوء على شـــكل من أشكال الممارسة النقدية لبعض النصوص الشعرية ، وإن كنا نتحدث عن التأسيس النظري فإن الجانب التطبيقي المقابـــل لـــه

سيتم حسب وجهة نظر الناقد لا النقد، وهـــو مـــا لا يتوافـــق بالضرورة مع موقفي تجاه شكل الممارسة الآن ، ولا يلغي في الوقت نفسه أهمية هذه الأعمال، حيث إنني أقدم للقاريء الكريم مجموعة من المقالات والدراسات التـــي نـــشر بعـــضها فـــي الصحف والمجلات.

وأخيرًا فإن البحث عن نقطة الصفر تجربة قابلة للخطـــأ بقدر صوابيتها ، فأتمنى أن يلتمس قارئها مواطن هـــذا العمـــل على الصورتين.

المؤلف

اللعب بالإيهام في صمت النص

قراءة تحليلية في كيفية تكون الحدث في قصة (البرزخ)

رغم الإنتاج الغزير الذي شهدته الكتابة الأدبية بمختلف تفرعاتها النوعية إلا أن التميز والاستقلالية تظلان من السمات التي ينفرد بها كل نص على حدة، حيث تتشكل كينونته الخاصة به بين عدد لا نهائي من الكينونات القائمة، وعلى أسس تتشكل وفقها جميع هذه النصوص لتكون على رأسها ـ ومن دون شك ـ الإضافة، بقيامها على مجموعة من الإضافات التي سبقتها بفعل قانون تسييرها وتحطيم هذا القانون، وهو العرف السائد في الكتابة الأدبية الذي ينص على ثبات التغير، حيث يجتهد كل نص في شكل انحرافه عن سابقه ولكن بدرجات متفاوتة تحكمها فيها العادة، عادة النصوص في أشكال انحرافها، أو ما يسميه بول ريكور ((الانحراف المحسوب)) [1]، لتبقى النصوص الأدبية رهينة أصولها القديمة واستحداث حاضرها.

ولن يتحدد مسار الإضافة على أي نص بمجرد استدعاء هذا المفهوم، فعلينا أولاً أن نحدد المستوى الذي تطرأ عليه التغييرات، أو بمعنى أصح المستوى الذي نود التماس التغيرات فيه، فبالرغم من يقيننا بحدوثها على جميع المستويات التي تتوفر في أي نص كان ، إلا أننا لن نؤكد حضورها إلا في حال التماسها. فهي غاية في الغياب، لسبب أعتقد بأنه يكمن في وجودها في المناطق المعتمة عن تناولنا، وبهذا فإن ما نتناوله بالحديث أو الدراسة في أي نص أدبي لن يمثل إلا الجوانب المضيئة في زوايا رؤيتنا.

وسنحاول عبر هذه المساحة تعيين الجوانب المضيئة في قراءتنا لإحدى النصوص السردية، وفق التماسنا لعوامل إنجازه من النواحي الفنية، والتي تزداد تعدداً بتجدد احتياج النصوص الدائم لارتداء أشكالٍ جديدة، وإن كان هذا الكلام ينطبق على كافة أرجاء جسد النص إلا أننا سنخصه ببعض منها، وستكون انطلاقتنا مع مرحلة البداية في خلق هذا الجسد، البداية التي تنطلق منها أية قصة أثناء تحويلها إلى عمل فني.

وتشغل هذه المنطقة أحد أهم المراكز التي تستهدفها تقنيات الكتابة بشكل مستمر، وهو ما نلتمسه عبر ابتكارات

العديد من الروائع القصصية والسردية بشكل عام، مع اختلاف التجارب الأدبية.

فعبر هذه المساحة يبدأ النص ببناء مملكته الخاصة به لخلق آلية عمل فنية تسير عبرها القصة، وتتكشف من خلالها بعض من أدوات الكتابة المستخدمة لتأثيث فضاء الورق بعناصرها المقترحة، فهي بمثابة الإعلان الذي تؤديه الستارة عند رفعها لتبرز شكل الانتظام المؤثث على الركح، بعد أن تعجز مخيلتنا عن إدراك ما وراءها، وبعد أن تجتهد في ترقب ما يفاجئها، وتستنفد حضور الاحتمالات التي تكونت بفعل اختباراتها السابقة ووفق الاختيارات المتوقعة في بناء العمل.

ولا شك بأن هذه الخيارات أو المفاضلات القائمة بين عناصر العمل تشكل إضافة ربما تكون الأهم في بناء النص عند انتقال القصة من مادة خام تكون متن العمل إلى بناء فني وفق تخطيبها [2] وصياغتها بشكلها النهائي.

فنحن نقرأ قصة تبدأ بوصف جامد وأخرى بوصف مقتضب، وغيرها بتمثيل حواري، ويعتمد بعضها على استخدام ضمير الغائب أو المتكلم أو المخاطب، ويهتم بعض القصص بإعادة ترتيب النظام الزمني (من قبيل افتتاح السرد بالوسط

أو بالنهاية)[3]، لذا فإن الشكل الذي يمثل بداية أية قصة يقوم على تحقيق الإضافة والتميز على هذا المستوى.

بهذا يمكننا التماس منطلقنا في تناول عمل من أعمال الكاتب إبراهيم الكوني القصصية (البرزخ)، لاعتقادنا ـ كما سنحاول إثبات ذلك ـ في الأهمية التي اكتسبتها بداية النموذج المتناول في بناء النص القصصي، وهو ما لا يعني بأننا سنتوقف عند هذه المرحلة، بل إننا سنسعى إلى التأكيد على عدة افتراضات يقوم عليها العمل من الناحية التقنية، لنتوجه بشكل مباشر إلى أجزاء النص للبدء بالمقترح التحليلي المفترض في هذه الورقة.

بداهة قد نعلم بالدور التمهيدي الذي تقوم به فقرات البداية في النصوص القصصية عبر وظائفها المتعددة داخل النظام القصصي المتبع، ذلك أننا إذا حاولنا تأطير هذه المرحلة في جانب واحد فإننا سنغفل بكل تأكيد عن عدة جوانب أخرى، منها ما يتعلق بالتمهيد للحكي ذاته وباستخدام مختلف عناصره التي تكون القصة ك(الشخوص والمكان والحدث... إلخ)، ومنها ما يتعلق بالشكل المفترض للنص الذي يقوم على توليف هذه العناصر في نظام قصصي مستقل (كاستخدام ضمير الحكي ـ الإطار الزمني ـ موقع السرد ـ صوته... إلخ)، فكل هذه

العناصر وغيرها تشغل مجموعة الخيارات القائمة في عملية الصياغة عند تحويلها إلى عمل فني.

بهذا يمكننا طرح سؤال الإنجاز في نص (البرزخ) منذ لحظات ولادته، التي بدأت ضمن مجموعة (وطن الرؤى السماوية) الصادرة عن الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان في طبعتها الثانية بالشكل التالي :

- ((اشتعل الفضاء في الواحة، بقيت في القمة، وسط فروة السعف، فوق العش، تحتمي بالنخلة، وتحمي الفرخ)).

سنعمل أولاً على إبراز الفاصل بين مقاطع هذه الفقرة لنقسمها إلى مقطعين : الأول يتكون من الجملة ((اشتعل الفضاء في الواحة))، وسيمثل باقي أجزاء الفقرة المقطع الثاني، ويقوم هذا التمييز على العلاقة التي أشرنا إليها فيما سبق بين مادة النص وشكله، أو كما يحلو لرواد الشكلانية أن يسموه تمييز المتن مقابل المبنى [4].

لذا فإننا نفترض بأن المقطع الأول يبتعد عن تمثيل العناصر الحاضرة في النص (الحضورية)[5]، أي العناصر التي تحضر أثناء الصياغة في تركيب أجزاء القصة، بعكس المقطع الثاني الذي سنتناوله فيما بعد على أنه البداية الفعلية للنص المكتوب.

يتألف هذا المقطع (الأول) من جملة دلالية اعتمدت على إدراك المعنى أو التماسه عن طريق ترميزها بالشكل المستخدم في الكتابة الشعرية [6]، حيث إنها تكونت من مفردات لا تجمع بينها علاقات ((منطقية))، فنحن نعلم بأن الفضاء لا يشتعل، بل اعتمدت الجملة بدرجة كبيرة على الاستعارة، التي ترى كرستيفا أنها تمثل في مثل هذه المواقع شكلاً من أشكال نفي النفي، بما : ((يؤكد وجود اللاوجود، ويحقق ازدواج المدلول الشعري))[7]، بالإضافة إلى احتواء الجملة على ازدواج على مستوى المرجعية بين الخاص والعام أو الملموس الفردي والعام [8]، وهي إحدى النقاط التي أسست للكتابة الشعرية الحديثة بفعل الإطلاق في العمومية للبحث عن إطلاق مماثل للخصوصية.

إذن تتكون هذه الجملة من مفردات عامة عند تركيبها في بداية النص، وقد نجد جملة مشابهة لها في أي نص آخر، لكن من دون خصوصية تلتمس عناصر النص ((مع التأكيد على أن هذا الحديث يختص بمثل هذه الجمل في نفس الموقع)).

لذا فإن ما يحقق العلاقة بين الجملة وباقي عناصر النص يعود للجانب الدلالي عبر الرغبة الإيحائية التي يتبعها النص للزج بمجموعة من التأويلات لاحتواء الجملة على أكثر من

إمكانية لتأويلها، سواء عبر المعنى العام الذي تشير إليه الجملة أو من خلال العلاقة التجاورية بين مفرداتها.

فحين نقرأ (اشتعل الفضاء)، وهي كما أسلفنا جملة مبنية على علاقة استعارية، فإننا نرى أنها تحمل أكثر من تأويل بين مفردتين متقابلتين على مستوى الحركة.

((الاشتعال)) بامتلاكه لدرجة عالية من (الحركة - الصخب وربما الحدة) في مقابل الفضاء الذي تتعدد إحالته بين مفردات تشير إلى (المساحة - المكان - الفراغ)، وقد تتفق المفردتان مثلاً في إشارة للرهبة بين إحالة الاشتعال للنار والفضاء للصحراء، إلا أن الواحة ستنفي حدوث مثل هذه العلاقة لتبقي على خيط رفيع يجمع هذه الجملة بباقي النص من خلال علاقة الواحة بالمكان الذي تدور فيه أحداث القصة.

بينما يعمل المقطع الثاني في الفقرة السابقة على التأسيس للدور التمهيدي في النص على مستواه الحضوري، لذا فإننا نؤكد على أن المقطع الثاني في الفقرة السابقة يمثل البداية الفعلية للنص في أكثر من مستوى، وسنحاول التماس ذلك بعد أن نعيد قراءة هذا المقطع على النحو التالي :

((بقيت في القمة، وسط فروة السعف، فوق العش، تحتمي بالنخلة، وتحمي الفرخ)).

وسنبدأ هنا بالتماس الآلية المنتهجة في صياغة النص منذ لحظاته الأولى للزج بعناصره المقترحة في فضاء القراءة بأكبر قدر من الاقتصاد في الحكي، وذلك عبر التوليف المبكر بين العناصر المنتجة للنص في مساحات قصيرة، وباستخدام جمل مكثفة ابتعدت عن العرض الجامد، لتضطلع العناصر المكونة لهذا الشكل بعدة وظائف في نفس المركز وعبر توظيف مفردات مزدوجة المهام من خلال موقعها في ذات الجمل، مما منحها إمكانية التكثيف والاقتضاب اللذين يشكلان باستمرار إضافة لمستوى البناء من الناحية الفنية.

ففي ضوء قراءتنا للنص يمكننا هنا ملاحظة الدور الذي لعبته المفردة داخل الجملة لإنجاز أكثر من وظيفة عبر العلاقات الداخلية بين المفردات في الجملة، ومن ثم بين الجمل، وهي مساحة البحث التي نقصدها دائماً كما تعلمنا من كبار النقاد فيما يخص الوحدة الصغرى في الخطاب السردي، مع التحفظ تجاه المفهوم الوظيفي لمكونات الجملة الذي يؤكد بارت على تجاوزه تارة للجملة ليكون في مواضع أخرى أدنى منها [9].

ويقوم الدور الوظيفي للجمل في هذه الفقرة عبر استخدام إحدى عشرة مفردة في إطار التمهيد للحكي، من خلال الموقـــع الذي شغلته هذه الجمل في بداية القصة، وبفعل الشكل التراصفي الذي اعتمد عليه عمل البناء في هذه المرحلة، وذلك في إطـــار رسم صورة تمتلك مقومات الاستقلال عن التـــي تليهـــا، ممـــا يكسبها خاصية الاكتمال والسكون بين علامتي التنصيص، ونحن نقف أمام خبر تام عن وجود طائر ومقامه وعلاقتـــه بالمكـــان بالإضافة إلى علاقته بفرخه.

لذا فإننا نلاحظ أن النص سيعمل في هذه المرحلـــة فقـــط (التمهيد) على إبراز الصور منفصلة لتكون عملية اتصالها فيما بعد مرتبطة بظهور الحدث.

من جانب آخر سيقوم النص عبر فقراته الأولى بالتمهيـــد لظهور فئاته الرئيسية في القصة ، وسيكون المكان هو العنصر الضمني الذي سيدفع به النص للظهور على فضائه، وكنـــا قـــد أشرنا إلى الإعلان الذي حمله المقطع الأول في هذه الفقرة عن المكان الذي يؤطر عمل النص بـــشكل غيـــر مباشـــر، إلا أن ظهوره في هذه الفقرة سيكون بمثابة إعلان صريح عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث، وقد جاء ظهوره ضمن الجزء الـــذي

قدمت عبره الشخوص ((الطائر وفرخـــه)) كمـــا أن المكـــان والشخوص سيرتبطان بعلاقة ستستمر طيلـــة أجـــزاء القـــصة، ليسير بنا هذا الحدث نحو دعم افتراضنا القائل باعتماد الـــنص بشكل واضح على الاستثمار والاقتصاد في بناء شكله.

فبفعل الازدواج الوظيفي للمفردات فـــي فقـــرة البدايـــة ستتكون علاقات في أقل مساحة بين عناصر النص (الشخوص والمكان) ، ولن تتكون العلاقة على هذا النحو إلا بسبب كونها نتاجا لعمل هذا الازدواج.

إننا نعلم بأن تقديم العناصر وإظهارها على فضاء القصة من الأمور التي يقوم عليها ـ ببداهة ـ عمل أي نص قصصي، إلا أن ما يميز هذه الخطوة في العمل عن غيرها فـــي أعمـــال أخرى هو دائماً الكيفية التي تنجز من خلالها.

إن إنجاز الخطوة السابقة على هذا النحو ســيجنب الـــنص القيام بمهمة تقديم عناصره منفصلة، وبالتالي تجنبه إرغامه علـــى استدعاء مفردات أخرى تنظمها آلية عمل تعرف في هـــذا النظـــام على أنها وصف، ونحن نعلم بأن ازديـــاد معـــدل الوصـــف فـــي النصوص السردية يثقل كاهل النص ويعوق تقدم الحدث، بالإضافة إلى خلقه مسافة ملموسة بين متلقي العمل ومادة القصة.

من هنا فإن محصلة هذه الخطوة ستذهب نحو ((استهلاك أقل مقابل إنتاج أكثر)).

ويبقى لنا في هــذه الفقــرة أن نــشير إلــى أن الــصيغ المستخدمة في مثل هذه القصص ـ التي تستخدم ضميرا واحدا للحكي ـ قد سجلت حضورها الأول فــي هــذه الفقــرة بفعــل موقعها، ما دمنا نتحدث عن بداية النص الفعلية، وذلــك عبــر إشارة حملها الفعل في بداية السطر من خلال مفردة ((بقيت))، وبوجودها في سياق وصفي سيتاح لنا التعرف علــى الــصيغة المستخدمة، ذلك أننا حينما نعلم بأن الحديث يتعلق بطائر يحمي فرخه فوق عش محتمياً بنخلة سندرك من دون شك بأننا نعلــم ذلك من خلال وسيط غائب عن القصة، سنكتفي في هذا المقــام بالإشارة إليه على أن نعود للحديث عنه فيما بعد، وذلك حــسب المنهج الذي أردنا إتباعه في هذه الورقة.

ولكن بعد أن فرغنا من قراءة الفقرة السابقة للانتقال إلــى التي تليها اكتشفنا أن النص لم يفرغ بعد من تقديم عناصره في ظهورها الأول، وأننا مازلنا قيد التمهيد إزاء الحدث القصصي، وبكيفية تختلف عن التي سبقتها (مادامت اختلفت عن موقعهــا)، وبهذا سيتوجب علينا الانتقال للفقرة التالية للتعرف على ما تبقى

من الشخوص، ولتعيين الكيفية التي ظهرت بها، وتأثيرها علـى محيط النص، وقد جاء ذلك على النحو التالي :

((في الأسفل، عند الجذع، كمن مقاتلان خلف تلة رملية صغيرة، يرتديان ثياباً فضفاضة، ناصعة. معممان بلثامين ناصعين أيضاً كأنهما أقبلا للمساهمة في فرح أو عيد، وليس للمشاركة في اشتباك)).

وقوفاً عند حدود هذا الاقتباس سنكتشف بأن النص قد بدأ في الدخول لمرحلة جديدة على مستوى البناء، حيث العمل في المراحل القادمة على لملمة شتاته للإعلان عن الشكل الذي ستمرر القصة من خلاله، بعد أن يكون قد انتهى من إظهار شخوصه في فضاء النص الذي سار وفق آلية عمل مقاربة في شكلها للآلية السابقة لها.

فعبر هذه الفقرة سنتعرف على شخصيات جديدة تتمثل في كل من ((النحيل)) و ((المكتنز)) وهي الصفات التي ستحل محل الأسماء في النص مادامت تمثل علامات تميز الشخص عن غيره، مع التعرف على المواقع التي سيشغلانها في النص مادام النص يعتمد في موضوعه وبشكل واضح على مواقع شخصياته.

وكنا قد تعرفنا بشكل جزئي على المحيط الــذي يــؤطر موضوع القصة، وعن الصيغة التي سيعتمد عليها في قصه لهذا الموضوع، لتظل الشخوص هي العناصر الوافدة علـــى الجــزء الذي نعرفه حتى الآن، وهو ما قد يعطينا مؤشرا وهميا علـــى سير النص في اتجاه تسلسلي.

فبشكل ظاهر سنكون قد علمنا حتى هذه الفقــرة بوجــود طائر في عشه وهو يحمي فرخه، ثم بوجود رجلــين أحــدهما مكتنز والآخر نحيل، وظهور الطائر في الــنص قبــل ظهــور الرجلين لا يؤكد زمن ظهورهما بهذا الشكل في القصة، ذاك أن النص من هذه الزاوية يعتم على وجود أي زمن لفعــل البقــاء بالنسبة للطائر وكذلك للمتربصين، ليكون علينا البحــث علـــى مستوى مختلف عن الرابط بين المشهدين، وهو ما سنلمسه فـــي ظل وجود علاقة تقابلية تكونت بفعل التقابل بين مواقع شخوص النص في كل من الفقرتين، وعبر هذه العلاقة سيكتسب الــنص إمكانيات إضافية، منها ما يتحقق نتيجة لــدعم الفقــرة الثانيــة للأولى على المستوى الحركي للمفردة، أو على مستوى بناء كل فقرة على حدة والتوليف بين الفقرات، وهي آلية متبعة بأشــكال متفاوتة في الأعمال السردية المكتوبة أو البــصرية باعتمادهــا على طرح صور ساكنة مستقلة والجمع بينها بواســطة العمــل

على المستوى التركيبي أو الدلالي.

في الحالة التي نحن بصدد الحديث عنها يتحقق هذا التوليف على المستوى التركيبي بين مفردات الفقرتين بشكل واضح في التقابل الظاهري بين ((فوق وتحت)).

بمعنى أننا في قراءتنا الأولى للنص سنواجه صورا ساكنة تصف لنا حال الطائر فوق النخلة، وهو المكان الطبيعي الذي سيكون فيه عش الطائر، لتضيف الفقرة الثانية إمكانية حركية لمفردات الفقرة الأولى بعد ظهور رجلين مسلحين تحت ذات النخلة، وبالتحديد عند جذعها، لتضيء هذه المعرفة زاوية جديدة يبدأ في أثرها النص بطرح الصراع بين ((الفوق و التحت))، فلن يكون الفوق بعدها خاصا بالطائر وحده، في ظل وجوده داخل منظومة مغلقة تتحدد ببداية الفقرة الأولى وتنتهي بنهايتها، بل سيكون شاملا لوجود الرجلين تحت النخلة، مع التأكيد على تجاوز الجذع للمسافة ما بين الفوق والتحت، وإن كان في الوقت ذاته يلعب الدور المقابل؛ لأن وجوده الذي يتجاوز هذه المسافة ويحقق الاتصال بين عش الطائر ومقام المسلحين يحقق في الوقت ذاته الانفصال بين الطرفين، وليتشكل أمامنا بعد هذه الفقرة وتأسيساً عليها الإطار الفني للنص الذي ستمرر عبره القصة، وهو شكل

يعتمد على التواقت والتزامن في عرض أجـزاء الحـدث، حيـث ستتجلى أمامنا التجربة الفنية للنص إذا جاز التعبير.

وقبل الانتقال إلى الجزء التالي من التحليل سنشير إلى أن القصة في مراحلها التمهيدية مرت بثلاث بدايات مختلفة، ذكرنا موقعين منها، وجاء ثالثها ليعلن عن بداية الحدث، وذلـك مـن خلال حركة إحدى المسلحين ((زحف النحيل على مرفقيه حتى رأس التلة. سدد الأداة إلى الشمال....)).

وبهذا سنعين المراحل الثلاث للبداية على النحو التالي:

- اشتعل الفضاء في الواحة   بداية النص
- بقيت في القمة   بداية القصة
- زحف النخيل على مرفقيه   بداية الحدث.

بعد أن حاولنا التماس مراحل النص الأولى التي مهـدت لحضور الحدث، و شكل البناء الذي سيحتويه، سنحاول من الآن فصاعداً الكشف عن الكيفية التي تشكل بفعلها الحدث، من خلال رصدنا لحركة العناصر الفنية المستخدمة في إنجـازه، والتـي ستسير بنا وفق ما أردنا عبر ثلاث مراحل نراها رئيسية وغير تسلسلية بالمعنى الزمني ((مادام الحدث نفـسه يعتمـد علـى

التواقت))، إلا أن هذه المراحل ستدخل في ممارسة مشتركة لن تكون حديثة على فعل الكتابة الأدبية، ذلك أن هذا النوع من الكتابة يسير باستمرار نحو مراوغة متلقيه بالعمل الدائم على إيهامه بحدوث الشيء والتراجع عنه، أو التقدم بهذا الشيء نحو مناطق غير مرئية، إنه اللعب بهذا المتلقي والرغبة الدائمة في النيل منه، إذن فالممارسة المشتركة بين المراحل القادمة في التحليل ستتعلق بما نفترض حدوثه تحت مسمى ((الإيهام))، وسنشرع في حديثنا عن المرحلة الأولى في استدعاء الضمير المستخدم في صياغة النص المتمثل بشكل ظاهر في استخدام ضمير الغائب.

فلعلنا وقفنا في العديد من المناسبات لنتساءل عن ماهية هذا الغائب الذي يحيل إليه الضمير المستخدم، ويسند للضمير " هو " وظيفة الحكي، فهو بالتأكيد ليس المؤلف ما دمنا نتحدث عن كائنات ورقية تستدعي من حولها في لعبة الخيال، وقد نوقف البحث عنه لإدراكنا فقط بأنه يقبع في مناطق غير مرئية، هذه المناطق التي تحدد ـ كما يشير إلى ذلك عبدالملك مرتاض ـ بين الحكاية ومتلقيها (10).

ويؤكد جيرارد جنيت على غرار الكثيرين على استقلال هذا الكائن وخصوصيته، ويتحدد ذلك وفق استخدام الضمير

ذاته[11]، فهو لا يمثل إلا ذاته الورقية، بعكس ما يكــون عليــه ضمير المتكلم الذي يذوب في تاء (المتكلم) وربما في أكثر من (تاء) داخل الحكاية.

في نص البرزخ ينتظم العمل القصصي علــى مــستوى البناء بين ثلاثة عناصر رئيسية من حيث المقــام، فهنــاك أولاً الأطراف المشار إليها سابقاً، ويمثل كل منها طرفاً مستقلا فــي مقابل الآخر : الفوق (الطائر وفرخــه) فــي مقابــل التحــت (الرجلين)، ويدخل طرف ثالث متمثلاً في ضمير الحكي الــذي يشير إلى سارد غائب يقف بشكل (غير متواز) مــع الطــرفين الآخرين من حيث تعيين ردود الأفعال، وذلك باختلاف مستوى الإحاطة بكل منها.

وتتشكل علاقة السارد بــالرجلين وفــق مــسافات الــسرد والمعلومة (الحوار - الوصف)، وعبر كل منها تتحدد وظائف عدة داخل العمل في إطار علاقة خارجية مع السارد، ووفق الاســتخدام الأمثل لضمير الحكي (ضمير الغائب)، الذي يحافظ على المــسافة الخارجية في تعيين ردود أفعال شخوصه، وذلك بالشكل التالي :

((زحف النحيل على مرفقيه)).

((تخاطب المحاربان عند الجذع)).

((استند النحيل على النخلة)).

((بصق البدين لعاباً)).

((انشغل بإزالة الرمل)).

لذا فإن استخدام الأفعال هنا هو استخدام ظاهر ((يلاحظ من الخارج)).

في الطرف الآخر ستتشكل علاقة مختلفة بين السارد وعناصر ((الفوق))، وبالتحديد مع الطائر، وهي علاقة تتضمن إحدى القضايا الإشكالية في حقول السرديات، المتمثلة في تفاوت إحاطة السارد بردود أفعال الطائر بين (الداخل والخارج) مما ينتج عنه مزج وظيفي بين طبيعة عمل ضميري الغائب والمتكلم.

فنحن نعلم بأن الضمير المستخدم في نص ((البرزخ)) هو ضمير الغائب الذي يصف الأحداث من ((الخارج)). وسجل حضوره على هذا الأساس في القصة على النحو التالي :

((بقيت في القمة، وسط فروة السعف....)).

((اخترقت الفروة وخرجت إلى الفضاء)).

((حلقت فوق العش)).

((ظلت ترفرف فوق الجثمان الممدد)).

إلا أن النص سيشهد استخداما مغايرا لعمل الضمير في أغلب مساحاته، وعبر العلاقة ذاتها، على النحو التالي :

((وجدت نفسها تتخلى عن الفرخ)).

((فتذكرت الفرخ)).

((لم تعد تحتمل)).

مقارنة بالاستخدام السابق للضمير يتضح لنا شكل الاختلاف في طبيعة عمله، وهو ما لا يعني بكل تأكيد وجود تعارض غير مشروع، مادمنا نؤكد دائماً على تناولنا لكائنات ورقية ((تنفي اختلاط راويها مع عناصرها)) [12].

وقد حاول بعض من النقاد احتواء هذه القضية وفق آراء متقاربة، نذكر منها ما جاء في مقال لرولان بارت عن الإيصال السردي[13]، استدعى فيه عدة مفاهيم، وتناول منها مسألة ما يجعل من الراوي ((نوعا من أنواع الوعي الكلي)) [14] لإرساله قصة من جهة نظر عليا [15].

ويتناول بارت هذه الصيغة تحت مسمى ((الصيغة الشخصية للقصة)) [16]، وهي حالة ترتكز على مقياس ملموس

بفعله يمكننا كتابة المقطع السردي مع تغيير الضمير المستخدم دون إحداث أي تنافر دلالي في القصة، بمعنى أن إخضاع هذه المقاطع لاختبار يتأسس على تغيير نوع الضمير لن يحدث تغييرا على المستوى الدلالي، وسنقوم بهذا الاختبار على بعض من المقاطع التي نوهنا إلى اختلافها من حيث استخدام الضمير على النحو التالي :

((فتذكرت الفرخ، عاد لها العقل الطائش فحلقت في دائرة طويلة)).

((لم تعد تحتمل، وجدت نفسها تحلق عالياً، بعيداً)).

وهي مقاطع مروية وفق استخدام ضمير الغائب، وستكون بعد أن نغير فيها نوع الضمير مروية بضمير المتكلم على النحو التالي :

((فتذكرتُ الفرخ، عاد لي عقلي الطائش، فحلقت في دائرة طويلة)).

و ((لم أعد أحتمل، وجدت نفسي أحلق عالياً، بعيداً)).

ولن يتم الأمر نفسه إذا حاولنا القيام بالاختبار على المقاطع التي تتعلق بالرجلين على هذا النحو :

((النحيل لم يجب، انشغل بإزالة الرمل من البندقية)).

((ازداد البريق في عيني البدين، أفلتت من مقلته اليمنى حبة نقية تقطر)).

فكيف يمكننا هنا أن نغير نوع الضمير مع الحفاظ على المستوى الدلالي للمقطع إزاء أفعال تشير إلى علامات غير شخصية.

ويقوم تحليلنا في مرحلته الثانية على ذات التقسيم لشخوص النص على حسب مواقعها، وهو تقسيم متأسس على آلية عمل النص المنتهجة، ولكن كم من مرة في هذه الورقة سنتحدث عن الفوق والتحت، وعن الاتصال والانفصال المتحققين في جذع النخلة ؟ و نحن نلتمس تجنبنا للصواب في طرحنا للموضوع على هذا النحو، وذلك من حيث الخلط القائم بين عناصر متن القصة ومبناها، وسيبرز لنا هذا الاختلاف في النص المتناول عند بحثنا عن المحرك الأساسي لأحداث القصة.

وللتمييز بين عناصر القصة وعناصر النص سنعمل على جمع كل هذه العناصر ((ومازلنا نعني الشخوص فقط))، ونضعها في اختبار تجاه الحدث القصصي في النص.

فبالإضافة إلى العناصر الحاضرة بشكل ظاهر في النص ((فوق النخلة وتحتها))، وهي الشخوص التي يفترض النص

ظهورها من حيث تعيين مكانهـا ووصـف أفعالهـا ورصـد تحركاتها وحضور حواراتها، فإننا نكتشف حضورا غير ظاهر لشخوص آخرين سنطلق عليهم هنا تسمية اعتباطية لتعيينهم فقط ولتكن (الغزاة).

لنفترض بعدها أن هذا الجانب يشكل المحـرك الحقيقـي لحدث القصة، بمعنى أن النص يصور لنا منذ بدايته ((صـوراً صامتة)) لوجود عش طائر فوق نخلة ومسلحين عند جـذعها، وهنا تكمن في اعتقادنا اللعبة السردية التي اعتمد عليها النص، فهو يعتمد في لعبته دائماً على عنصر الإيهام وكسر التوقع عند متلقيه لاعتماده في لعبته على إيهامنا بحدث لن يكـون، وعـدم حدوثه أمر مبرر لأنه ببساطة لم يصرح بـه بـشكل مباشـر، واعتمد في خلقه على الإيحاء به ليحيل إلى العلاقة الأزلية التي تجمع بين القاتل والضحية، الصائد والصيد، الرجال المـسلحين وعش الطائر، ويؤكد ذلك في وصفه لشكل المسلحين حينما ينفي تشبيهه لحال الشخوص في جملتين تنفي إحداهما الأخرى، على النحو التالي :

1. ((في الأسفل، عند الجذع، كمن مقاتلان خلف تلة رملية)).
2. ((معممان بلثامين ناصعين أيضاً كأنهما أقبلا للمساهمة

في فرح أو عيد وليس للمشاركة في اشتباك)).

فما دام المشبه يستحيل أن يكون هو ذات المشبه به، فإن الرجلين في الجملة الأولى سيكونان أي شيء إلا مقاتلين، وفي الثانية سيكونان أي شيء إلا مساهمين في فرح أو عيد، وستستمر الجملة الثانية لتؤكد مشاركتهما في اشتباك (قتال).

وليستأنف النص ممارسة لعبته المفضلة عبر خلق ازدواج تأويلي بالشكل التالي:

((زحف النحيل على مرفقيه حتى رأس التلة، سدد الأداة إلى الشمال)).

فحسب ما هو معطى في النص لا وجود ـ حتى حضور هذا المقطع ـ لشخوص غير التي ذكرت، كما أننا لا نعلم اتجاه الرجلين من العش، لذا فإن تعيين الشمال هنا لن ينفي حدوث إطلاق النار على العش، وبالتالي محاولة الصيد، إلا أن القصة ستخبرنا شيئاً فشيئاً بوجود ضلع آخر تمثله شخوص أخرى ظاهرة في النص عبر إصدارها لصوت الرصاص، وهو طرف غير ظاهر عبر مساحات النص، لتظهر لنا بخطوط باهتة تكاد تكون غير مرئية حدود مفارقة قصصية تشكل جزءا من لعبة القص في النص، متمثلة في إزاحة النص لهذا الطرف (الغزاة)،

الذي يلعب دورا مهما في القصة حسب اعتقادنا، واستبداله بطرف آخر متمثل في الطائر وعشه، ليكون الطرف الثابت في القصة والنص متمثلاً في الرجلين المسلحين. وسنحاول تمييز الفارق بين ظهور الشخوص في النص وفي القصة حسب الرسم المقترح، وفيه تظهر المناطق المعتمة بالنسبة لشخوص القصة والنص، وذلك كالتالي:

شخوص القصة



شخوص النص



وتأتي المرحلة الثالثة في بحثنا عن كيفية تكون الحدث لتعزز الافتراض السابق بخصوص التمييز بين شخوص ((النص))

و شخوص ((القصة))، ولإضافة ملاحظات أخرى حول الطابع الحركي لتكوّن الحدث.

وسنكتفي أولاً بالتأكيد على بعض الإشارات التي استندنا عليها في دراسات سابقة عن زمن القصة وزمن النص، دون متابعة مسار أي من الزمنين هنا، بل للتأكيد على الزيف الذي يؤطر زمن النص، والذي يطلق عليه جيرار جنيت الزمن الزائف [17]، وذلك بعد أن يعاد نسج القصة في زمن يختلف عن الذي تكون عليه، بحثاً عن حاضرها المواكب لحاضر قراءتها، وهي مسألة قد تحتاج منا إلى وقفة لفك بعض من اشتباكاتها لتسير بنا نحو قضية خارجة عن موضوع الدراسة، لذا سنكتفي بالإشارة إلى المصادر لنؤكد على الحضور المميز لزمن الحاضر في النصوص القصصية والسردية بوجه عام، والذي تمتد أهميته لتصل إلى العمل السير ذاتي، الذي يشهد حضوراً مميزاً لزمن الماضي، إلا أنه لا يخلو من وجود الحاضر فيه حتى بفعل التمييز بين وقت الواقعة والوقت الذي تروى فيه.

إن ما يدفعنا للوقوف عند هذه الإضاءة يتعلق بافتراضاتنا حول تكون الحدث الذي يسيّر قصة (البرزخ)، والذي لا يمل النص من إيهامنا بفعل إيحائه بحدوث غيره.

فبالعودة إلى شخوص النص سنلاحظ أنها كانت تؤدي وظائف محددة وبشكل منتظم من خلال مواقعها، إلا أن هذه الوظائف غاب عنها ابتكارها للفعل في القصة، وأن هذا الابتكار سيأتي من المناطق المجهولة في النص وعبر شخوص لم يقدمهم النص على أنهم فئات رئيسية في تكونه.

ففي الجانب الأول أنيط بالمسلحين أدوار فنية على صعيد مسار القصة وفك رموز تشفيرها على مستوى تركيبها، فباستثناء الإعلان عن بداية الحدث الذي تجسد في حركة النحيل قبل إطلاق النار فإن المسلحين كانا يمثلان في أغلب مساحات النص العنصر المكمل لفراغات النص بواسطة التمثيل السردي، الذي تشكل بفعل الحوار الذي قام بين كليهما، والذي اضطلع في بعض الأحيان بمهمة حل جزء من شفرة القصة ك((نفيه لفكرة الصيد)) بالرغم من أنه أحد الأجزاء التي ساعدت في وجودها، وحدث ذلك بعد أن أوحى الطائر وبصورة غير قطعية بذلك على الشكل التالي :

((فكرت، لا يكمن السبب في المخلوقين)).

ليأتي بعدها الحوار ويؤكد عدم نية المسلحين في الصيد.

في جزء آخر من النص اضطلعت هذه العناصر بمهام

اقتصادية لأحداث لم يذكرها النص وقام عليها، مما استدعى ضرورة حضورها، ليشكل عبرها نوعا من أنواع المفارقات الزمنية :

((أخبرت الزعيم بسلوك هذا الغول)).

أو ((يخرج من هذا الوحش القبيح بدن يكفي لحرقه غابة، رأيته عندما هاجمونا في مدن الشمال، عند بداية الغزو.))

ونلاحظ أن الفعل التمثيلي في هذين المقطعين لم يستهدف بشكل أساسي حواراً متكافئاً بين شخصين من المفترض أنهما يتبادلان الفعل ورده، بل يكاد الطرف المستقبل حسب تصورنا لا يبالي بما يقول الطرف المتحدث، وإن كان الحوار يناسب حضور هذا الطرف.

وستكون أهمية هذا الحضور وظيفية وتكمن في تمرير كمية كبيرة من المعلومات عبره، وهي المعلومات التي تجاوزها النص لسيره وفق منهج محدد في عملية البناء.

فنحن حتى هذه اللحظة لا نعلم بوجود الزعيم الحاضر في هذا المقطع ولا نعرف شيئاً عن هوية الطرف الآخر، لنعلم عبر هذا الحوار أنه من الغزاة، كما سنعلم بوجود مواجهة سابقة بين المسلحين في مدن الشمال.

بمعنى أن هذه الحوارات قامت بأدوار فنية في بناء النص لاستدعاء الأجزاء المبتورة من القصة عند تحويلها إلى نص فني، وستكون هذه الاسترجاعات بمثابة الرافد الأساسي في تكون لحظات الحسم في النص، وهي اللحظات التي تتكون في الزمن الحاضر، لأننا باختصار لن نعلم هنا مبرر حدوث هذا الشيء إلا إذا علمنا عن أمور حدثت وسبقت حدوث هذا الشيء.

وفي الجانب الآخر انتظم دور الطائر في خلق ردود أفعال مضطربة نتجت عن وقوعه في منطقة حرجة بين أصوات إطلاق النار التي تهدد حياته وتجبره على الانصياعِ لرغبة غرائزه الطبيعية واللاإرادية بالهرب والطيران بعيداً، وبين مسؤوليته الأبوية تجاه الفرخ لحمايته من الخطر.

((لم تعد تحتمل، وجدت نفسها تحلق عالياً، بعيداً، غائبة، ناسية، وما إن عادت إلى نفسها حتى دارت وعادت إلى الفروة)).

أو ((رفرفت بهلع وهي تتجه صوب الأحراش البعيدة، ولكنها سمعت النداء البائس)).

ولا شك أن تواتر حركة الطائر على هذا النحو أضافت تميزاً لشكل النص الذي اعتمد عليه في تشكيل صورته الأخيرة

بعد حسم الصراع الأخير.

وعلى مستوى آخر أكثر التصاقاً بالأداة الفنية المنجـــزة، يسير دور الطائر في اتجاه يوازي إلى حد بعيد الأدوار المناطة بالمسلحين في القصة، إلا أنها تختلف معهـــا بـــاختلاف عـــدد المضطلعين بالتمثيل ((اللغوي)) فيها، فإذا كنا قد تحدثنا عـــن طرفين يؤديان وظائفهما عن طريق الحوار فإن الأمر سيختلف عندما نتحدث عن طرف وحيد اكتسب شرعيته في الكلام مـــن كونه كائنا ورقيا داخل عمل تخيلي، وهذا الطرف يفتقد طرفـــا آخر يشاركه التمثيل.

من هنا فإن تواصل الطائر بأجزاء العمل حـــصل بفعـــل تمثيله الوحيد لمونولوج داخلي تميز فيه باستخدام زمن الحاضر.

فإذا كان أحد الأدوار التي قام بها المـــسلحان فـــي هـــذا الجانب يتجه إلى تغطية الفراغات الناقصة في القصة، وبالتالي يرتكز في مساراة هذا الدور على ما حدث في الزمن الماضي، فإن ما يحدث مع الطائر يواكب الأحداث الحاضرة بانعكاســـاتها على تصرفات الطائر، وهو ما ساعد الطائر على تحقيق موالفة بين ما يحدث به نفسه وما يفعله، أي بين كلامه وحركته المميزة كما ذكرنا.

لنصل أخيراً إلى أقل الشخوص حضوراً في النص وأهمها فاعلية على مستوى ابتكار الفعل وهو المتمثل في (الغازي) الذي اكتسب هذه الفاعلية من إنتاجه المستمر للفعل في النص، حيث تستمد الشخوص الأخرى وجودها في حاضر النص من خلال هذا الإنتاج الصادر من المناطق غير المرئية بالنسبة للزوايا التي يعنيها النص.

إلا أن حضور هذه الشخصية سيكون متميزاً عبر التأثير في العناصر الظاهرة، وتوليدها لحركة كل العناصر طيلة مراحل النص، فهي التي ترعب الطائر وتضعه أمام خيار الحياة والموت، أمام انفصاله واتصاله بذاته، وهي التي تدفع المسلحين للاختباء وتولد حواراتهم وردود أفعالهم، وهي ذاتها من تؤسس للعلاقة بين المسلحين والطائر بمعناها الباطن قبل الظاهر، وإن كنا قد حاولنا إماطة اللثام عن لعبة الإيحاء بالتصوير التي مارسها النص في خلق علاقة وهمية بين الصياد والضحية، فذلك لوجود فعل حقيقي غير ظاهر و إلا لن يكون للعبة أي معنى. أما بخصوص الظاهر من هذه العلاقة ((بعد اجتيازنا للظاهر الوهمي)) فإن ما آلت إليه شخوص النص في النهاية كان نتاجا لإطلاق النار من هذه المناطق على المناطق المضيئة في النص، أي الزاوية التي يتلمس النص القصة من خلالها،

وأية حالة استهدفها النص في النهاية كانت نتاجا لهذه الأفعــال، ويبقى في النهاية أن نحدد الكيفية التي حضر بواسطتها الفعل.

تحدثنا عن العنصر الأول في النص وأكدنا على حضوره بفعل تمثيله المرتكز إلى حوارات، وعن العنصر الثاني وأكــدنا على حضوره الكلامي بواسطة استخدام مونولوج داخلي، ولــم يكن ممكنا حسب افتراض الــنص حــضور العنــصر الثالــث ((الغزاة)) بواسطة إحدى هذه الوسائل، وذلــك بــسبب عــدم وجوده بشكل ظاهر في النص، فنحن لا نستطيع تخيل شيء عن أفراد ((الغزاة)) لأن النص لم يعرض لنا شيئاً من أوصــافهم، واكتفى بتناول نتاج أفعالهم عبر تمثيله لأصوات مختلفة تتعلــق بأنواع أسلحة متعددة على النحو التالي :

* طاخ ـ طاخ ـ طاخ

* بووم

* طاق ـ طاق ـ طاق

* طق ـ طق

بالإضافة إلى تكرار صوت القنبلة ((بوووم)) في ســياق اعتيادي ضمن عملية رصد الحدث وإنتاجــه، وســيكون هــذا

الصوت هو المسبب لأحداث الفعل الأخير في النص، الذي توحد فيه مصير المسلح ومصير الفرخ أولاً، وخلق مفارقـــة الفـــوق والتحت بين الطائر والمسلح الآخر.

إن نص ((البرزخ)) في سلوكه نهج التمثيـــل بواســـطة الصوت سيحقق إضافة على مستواه الـــدلالي، و بمزيـــد مـــن الاقتصاد في الوصف، فيكفي أن نقرأ الـــ((طاخ)) لنعـــرف أن السلاح المستخدم هو سلاح بدائي في مقابل ((الطق – طـــق)) الذي يشير إلى استخدام سلاح آلي.

من هنا فإننا نؤكد على أن هذه الأصوات كانت وراء تولد الفعل في المنطقة التي يرصدها النص، وبالتالي فهي المحـــرك الأساسي للحدث في النص، مما يذهب بنا إلى افتراض يقول بأن نص (البرزخ) هو نص ((صامت))؛ إذ يعتمد في بناء أحداثه على أصوات تضطلع بأفعال الإشارة.

الهوامش

1) الوجود والزمان والسرد ــ بول ريكور ــ ترجمة سعيد الغانمي ــ ص46.

2) انفتاح النص الروائي ــ سعيد اليقطين ــ ص 20.

3) الشكلانية الروسية ــ فيكتور إيرليخ ــ ترجمة الوالي محمد ــ ص 11.

4) تحليل الخطاب الروائي – سعيد اليقطين – ص29.

5) الشعرية ــ تزفيتان تودوروف ــ ترجمة شكري المبخوت وآخرين ــ ص 30.

6) يقصد بالكتابة الشعرية هنا ما يختص بالشعر كجنس أدبي.

7) علم النص ــ جوليا كرستيفا ــ ترجمة...ــ ص77.

8) نفس المصدر ــ ص75.

9) التحليل البنيوي للقصص ــ رولان بارت ــ ترجمة د.منذر عياشي ــ ص 43.

10) في نظرية الرواية ــعبدالملك مرتاض ــ ص 179.

11) خطاب الحكايةــ ترجمة محمد المعتصم وآخرين ــ ص228.

12) المصدر رقم 9 ــ ص 73.

13) نفس المصدر السابق ــ ص 70.

14) نفس المصدر السابق ــ ص72.

15) يشير بارت حسب الترجمة إلى جملة جاءت على لسان فلوبير يقول فيهـــا ((متى سنكتب من منظور مزحة عليا، فالله يراهم وهو في عليائـــه)) ـ نفس المصدر السابق ـ ص 72.

16) المصدر رقم 11 ـ ص 204.

17) المصدر رقم 11 ـ ص46.

البحث عن زوايا معتمة في نص " اسمك "

((لذة النص هي تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة – ذلك لأن جسدي ليست له نفس الأفكار .... إن يكن الكاتب منحرفاً " فلذة الكتابة لديه لا وظيفة لها " فإن الناقد يعيش في انحراف مضاعف، وقارئ الناقد في انحراف ثالث، وهكذا إلى مالا نهاية له))[1].

بارت رولان

يحاول متلقي النصوص الشعرية البحث عن مكامن التميز في نص أدبي ما، وقد يدفعه الاصطدام بجسد النص إلى البحث عن مبررات اندهاشه في لحظة وقوفه أمام هذا الجسد أو ذاك، وربما يلتمس أحدنا ببداهة تلقيه مصدر دهشته حينما يقف أمام نص بعينه وهو يقارع ما تبقى من تلك الأجساد الملقاة داخله بتاريخها المشبع بالكلمات والمعاني، حيث يظل واقعاً تحت تأثير أشكال ملونة لسؤال واحد كلما قلب جسدا وانتقل إلى آخر دون

الخوض في عناء البحث عن مشروعية طرح السؤال، وربما اضطررنا للوقوف لحظة واحدة فقط إلى جانبه لنتساءل معه وللحظة واحدة فقط عما امتاز به هذا الجسد عن ذاك، وقد نخطئ أيضاً في طرح السؤال، ذاك أن ((السؤال الإجمالي هو السؤال الذي يضم مجموعة أسئلة))[2]، ولأن ذاك الجسد يتألف من مجموعة كبيرة من الأسئلة المتراصة والمتفرعة في آن واحد أو في شكل تتابعي فإنني أتلمس هنا منطلقي الأول في البحث عن إحدى هذه الأسئلة، قاصداً من ذلك هزهزة أركان السؤال الإجمالي وإن استعاد بعد ذلك نفس المكان.

لاشك بأن كل نص يحتوي على عدد لا محدود من العلاقات التي تشكله وتسهم في إنتاجه عبر اللغة نفسها ووفق بنائه في فضائها، وفي محاولة دائمة للهدم وإعادة البناء[3]، ووفق خصوصيات صناعته المنتجة وتشكله في عدة صور تحوي عدة خطابات ((فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري (التداخل النصي) [4]))، وبدراسة النص لألعابه المتعددة لإنتاج الخطاب عبر نظام العلاقات المتعددة ووفق قوانينه المحايثة، إلا أننا لا نستطيع حصر هذه العلاقات ((المتغيرة)) وربما لا نستطيع حتى ملاحظة كل هذه العلاقات داخل نظام نصي معين، بمعنى أن البحث في آليات إنتاج خطاب ما كمنطلق يستهدف الوصول

إلى الكيفية التي أنتج بها هذا الخطاب لا يتم إلا بتحديد ومتابعة مسار هذه العملية وسط زخم من العمليات المنتجة له، وهو ما يمثل سؤالا وحيدا ((من عدة أسئلة)) نستهدف طرحها في هذه المساحة، وسنحاول هنا تتبع الكيفية التي أنتجت عبرها الصورة في واحد من النصوص الشعرية، وقبل البدء في عرض محتويات الورقة نود الإشارة إلى بعض النقاط :

1 -عندما نتحدث عن الصورة هنا فإننا نقصد بها (figure)[5] أي الصورة الخيالية أو البصرية أو((ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في ذاتها)) [6].

2 - يعود سبب اختيارنا لنص (اسمك) للشاعر صالح قادربوه كنموذج لسؤال الصورة إلى ما يزخر به هذا النص من عدد كبير من الصور وهو ما يمنحنا مساحة جيدة للبحث في (ما أمكن) من العلاقات المختصة بموضوع البحث، بالإضافة إلى اعتقادنا امتلاك النص لتحولات بارزة تسمح للباحث فيها برصد أحد مستويات الانحراف الظاهر في اللغة الشعرية عن القاعدة اللغوية.

3 - نتأسس في هذا البحث من مرجعية طرحها تزفيتان تودوروف في تحليله للنص الأدبي حول إمكانيات البحث

المتجددة عن العلاقات المكونة للصور، والذي يشير فيه إلى عدم قصور النص عن طرح صـــوره لمجـــرد أن الأبحاث المنجزة اكتفت بطرح أشكال محددة مـــن هـــذه الصور، فكل ((علاقة بين كلمتين أو أكثـــر مـــشتركتي الحضور يمكن أن تصبح إذن صورة))[7].

كما أن الاستعانة بآراء النقاد والكتاب في هذا البحـــث لا تعدو أن تكون دعماً لمسار افتراضنا ولا تمثـــل تـــضارباً فـــي منطلقات كل منهم.. كما حاولنا توخي الحذر من ذلـــك، فـــنحن نسعى من هذا الجانب إلى الاستعانة بنتائج منجزة في السابق.. بالإضافة إلى أننا لا نستند على منهجية محددة (خارج الورقة) بل إلى المنطلق الذي أشرنا إليه في البند السابق، من هنا فـــإن مجرد محاولتنا وصف أنماط محددة من الصور في الـــنص لا يؤطر بحثنا في دوائر الأشكال التي أشار إليهـــا الباحـــث فـــي المصدر المذكور، بل إننا سنسعى إلى تجاوزها انطلاقـــاً مـــن المصدر نفسه كما ذكرنا.

وقبل الشروع في موضوع البحث سنبدأ أولاً برسم عـــام لملامح النص في محاولة لوضع منطلق تحليلي، وتتبعـــه مـــن خلال قراءة لخارطة النص المقترحة.

فعند التوصيف العام للنص سنقول بأنه اعتمد كما يتضح لقارئه على زخم كبير من الصور، وأن هذه الصور حملت معاني (حرفية) مختلفة، إلا أنها اختزلت لصالح المعنى العام أو الشامل عندما تجسد هذا الاختزال عبر مظاهر غيابية، و أن كل صورة انفصلت عن الصورة التي قبلها والتي بعدها (من الجانب التركيبي)، وأن هذه الصور جمعت بين مزدوجي (الفردي والعام) عبر المسند إليه في (سأفعل) وتعدد المواضيع في اختلاف الصور، كما أن التكرارات في النص دخلت في إطار تكراري آخر للجملة (هذا ما سأفعله باسمك).

سنكتفي هنا بهذا القدر من الوصف العام لطرح بعض التساؤلات أو ربما لطرح سؤال مركب ومحاولة الشروع في الإجابة عنه.

فإذا كان النص يحمل هذا الكم من الصور باختلاف معانيها فما علاقة هذه الصور ببعضها ؟ وكيف تكون النص من هذا الاختلاف ؟ وماهو دور التكرارات في النص ؟ وهل هذه التكرارات تمثل رابطا بين الصور ؟

للإجابة عن هذه الأسئلة قد تعترضنا أسئلة أخرى ربما للوصول إلى إمكانيات غير ظاهرة على سطح النص سنسعى لتناولها فيما بعد، وكإجراء أولي سنقسم النص وفق استخدامه

للصور إلى قسمين من حيث علاقة هــذه الــصور بموضـــوع النص، الأول سنطلق عليه الصور الخارجية (خارج موضـــوع النص) وهي الصور الأكثر تواتراً في جسد الــنص، والتـــي اعتمد فيها النص على التنوع في الجانب التركيبي لدعم المعنى الشامل، وفيها مارس النص لعبته الشعرية، أي أنه القسم الخـــاص بالصنعة الشعرية، لذا سنركز في بحثنا على هذه المرحلـــة لنبقـــي المرحلة الثانية المحتوية على الصور الداخلية (داخل موضـــوع النص) إلى هامش البحث، بحيث لا تعدو هذه المرحلة أن تكون الإضاءة التي عليها نستند كمرجعية لتشكل المعنى، والأســـاس الذي انطلقت منه الصور الأخرى.

يقدم النص على مستوى تمفصلاته الدلالية أكثـــر مـــن شكل في إنجاز مدلولاته الشعرية، وعبر هـــذه الممارســـات المتنوعة قد نلتمس فاصلاً يتأسس على الاستخدام المعيـــاري للجمل عبر اللغة الشعرية، ومن خلال العلاقات بين الكلمات في الإطار المتكونة عبره.

عليه سنقوم في هذا الجزء برصد حركة شكلين من هـــذه العلائق على مستوى تركيب الصور، ولا يعني ذلك أن الـــنص يحتوي فقط من هذا الجانب على الأشكال التي سنعرضها، وإنما

تمثل جزءا من الإنتاج المنجز كما نـود إبـرازه علـى هـذا المستوى، ذلك أن الصور المنجزة (هي الـصور المتعـارف عليها) [8].

إن ما يعنينا من هذا الجانب التعرف على آليـة تـشكل الصور كجزء من آليات أخرى أنتج بفعلها النص وفق توصيفنا للأداة المنجز عبرها الكلام في النص، لذا سـنبدأ أولاً بعـرض كيفية تشكل الصورة في هذه الأشكال :

1- الشكل الأول أو الممارسة الأولى التي استخدمها نـص (اسمك) لإدراك مدلوله الشعري عرف قرباً أكبر إلى الاستخدام في إطار القاعدة اللغوية منه إلى الشعرية بفعل التوافق الخطـي بين شطري الصورة على مستوى البناء مقارنة بالشكل الثـاني، ونحن نتحدث هنا انطلاقاً من أحد المفاهيم المتأسس عليها مفهوم الشعرية منذ حركة (الشكلانيين الروس) وحتى وقتنا هذا، والتـي تقول بانحراف اللغة الشعرية عن القاعدة اللغوية [9].

فعلى المستوى التركيبي للملفوظات الشعرية في النص اعتمد هذا الشكل من الممارسة على الإنتاج المباشـر للمعنـى، ونقـول (المعنى) ونحن نقصد بذلك تشكل المعنى الحرفي المنتج عبر كـل صورة مستخدمة على حدة، والناتجة عن تركيب ملفوظاتها، ونحن

نتحدث عن علاقة الكلمات الداخلة في تركيب الأشطر أو الجمـــل، ذاك أن الأدب لا يعرف الكلمات بل الجمل(10).

إن المباشرة التي نتحدث عنها في معاينتنا لهـــذا الـــشكل تشكلت بفعل دعم الملفوظات الشعرية (في المعنـــى) لبعـــضها منتجة صورة في شكل (تدريجي)، ليس بغرض إتمام المعنى في الشطر الأول كما سنرى لاحقاً بل لتعزيزه وتأكيـــده، فيـــصير الشطر الثاني المساحة التي تؤكد أفعال الـــشطر الأول، ويبقـــى الفراغ الفاصل بين الشطرين مستوى للتواصـــل الخطـــي بـــين المساحتين، ويخلو من أية مفارقة كما سنرى في الشكل الثاني، وتتكرر نفس الممارسة في بعض الصور المتكونة مـــن ثلاثـــة أشطر، حيث تتم إحالة نفس المعنى من مدلول أول إلـــى ثـــان واكتمال الصورة بمدلول ثالث، دون خلخلة خطية أي منها.

وعليه فالإلقاء في حلبة الثيران يبدو فعلا تابعا لعملية الشد من الأذن، كما يتبع المصير الذي تعترضـــه القـــرون الحاقـــدة الإلقاء في حلبة الثيران.. وفي صورة أخرى تبقـــى مـــصادرة البضائع المهربة من مهام رجال الجمرك، إلا أن هذا الشكل هو الأقل استخداماً في النص :

سأشده من أذنه

وألقيه في حلبة ثيران

لتنهشه القرون الحاقدة

أو

سأخبئه في البضائع المهربة

ليصادره رجال الجمرك

2 - بالنسبة للشكل الثاني من الأشكال التي تشترك في إنتاج المدلولات الشعرية في نص (اسمك) أفترض أنه اقترب أكثر من سابقه من فرض انحرافاته على مستوى الممارسة اللغوية في إنتاج معانيها وفق المفهوم الذي أوضحناه سابقاً مما ساهم في إثراء النص (بالمختلفات الممكنة)، بمعنى أنها ليست مؤتلفة في استخدامها، مع التأكيد على أن اختلافها لا يشكل اختلافا عن منطق استخدامها، بل في استغلال إمكانية رصد التحول من شطر أول لشطر ثان يقوم بدور إكمال المعنى، لكن بعد المرور بتحول أو مفارقة تشكل المعنى، وعبر هذه المفارقة أي المساحة التي يتحول فيها المعنى من مدلول أول إلى ثان يتشكل الانحراف في المعيار الذي تحدثنا عنه وافتقده الشكل

الأول، فطبقاً للعديد من الدراسات والأبحاث في مجال الـشعرية نجد أن هذا المفهوم يبحث دائماً عن تحطيم المعيار والخـروج من استخداماته التي أنتجت سابقاً على أنقاض معايير سـبقتها، والشعر هو أكثر الأجناس المنتجة للـشعرية بحثـاً عـن هـذا التحطيم، وبهذا المعنى فإن المعيار الثابت للشعر يكمن في بحثه الدائم عن التغير، لذا فإن أهمية التحولات هنا تكمن في دعمهـا الدائم لحركة التنوع في أشكال إنتاج الخطاب، وهـي ممارسـة تواتر استخدامها والحديث عنها من قبـل العديـد مـن النقـاد والمهتمين بحقول الشعرية وإن اختلف نطاق ومجال استخدامها، فنجد مثلاً إشارة واضحة إلى هذه الممارسـة مـن أحـد رواد الأوبياز " فينوكرادوف " (11) في دراسته لنص إحدى شـاعرات عصره، وهو يلح على اعتمادها في ترميز معانيها على تمركز كلماتها حول الألفاظ المفتاح، وعند يوري لوتمان نجد " الكلمـة المغايرة " (12) أي الكلمة التي تعمل على قلب وتغيير التوقعـات في أحد مستويات النص.. كما نجد إشارة واضحة فـي مجـال السرديات إلى ممارسة الكاتب لنسق متعارف عليه عند جيـرار جينت ورولان بارت (13) وهو ما سـمي بالتـأويلات المقدمـة والمؤجلة ، وإن اختلف طرح كل منهما باختلاف حقول الدراسة أو حتى الأجناس الداخلة في نطاقها أبحاثهما، أي استهداف لعبة

داخل نطاق اللغة الشعرية بوجه عام، كاستهداف لعبة التأويلات مثلاً " إعادة تأويل المقدم بالمؤجل " (وتأثيرها هو تحطيم آلية إدراك القاريء للنظام المسيطر على هذا المستوى)) [14].

من هنا يمكننا استئناف حديثنا عن نص (اسمك) على ضوء الفاعلية التي تؤديها المفارقة في هذا الشكل على مستوى الصورة الشعرية، وذلك لأن ما يحققه التحول هنا يحدث في منطقة جد ضيقة تتمركز عند المسافة الفاصلة بين شطري الصورة، ليعمل وفق آلية " التحطيم وإعادة البناء " على مستوى استخدام المفردة، وما تحيل إليه من ترميزات ساد استخدامها. ففي هذه المساحة بالذات يحدث أن يعمل النص على قلب ترميزاته وفق استخدام مغاير لمدلولات مختلفة تقع في منطقة الاشتغال غير المباشر للعلاقة بين شطري الصورة، وهو ما نلتمسه في استخدام (القصر) في النص ليس بوصفه إحدى المفردات الحالمة في معجم الشعر، بل لكونه الحصن الذي تستهدفه جيوش الفاتحين، لتبرز لنا العلاقة بين القصر في الشطر الأول وجيوش الفاتحين في الشطر الثاني، ولنجد أن المعنى المنتج من هذه الصورة تحول من مدلولات تختلف في كلا الشطرين لينتج معنى مستقلاً على مستوى الصورة.

في صورة أخرى، ووفق ممارسة الآلية السابقة نفسها، نقرأ في النص :

سأدسه في تفاحة على خد طفلة
ليلطمه الآباء والأمهات

تتكون هنا علاقات منفصلة في كل شطر على حدة، لكنها وإن كانت غير بارزة فإنها تتم وفق تكرار لممارسة واحدة تتضح على ضوء ما ذكرنا بمحاولة الاختلاف في استخدام المفردة في الشطر، فنجد أولاً أن العلاقة بين (تفاحة / خد طفلة) وإن كانت تبرز كعلاقة تشبيهية إلا إن استخدام التفاحة كرمز يحمل دلالة منفصلة جاء ليعزز أو يعمق من معنى البراءة، ويمكننا هنا ملاحظة أن التفاحة لا تمنح الشطر معنى مستقلا به في النص، كما نجد أن العلاقة التجاورية بين ((الآباء)) و ((الأمهات)) تحوي نفس السلطة اتجاه الطفلة، إلا أن العلاقة الأكثر ظهوراً بين الشطرين نتجت عن التقابل بين (خد الطفلة) في الشطر الأول و (اللطم) في الشطر الثاني، وهي علاقة

تأخذ الشكل (التقابلي)، وتشكلت فـــي مـــساحة التحــول بـــين الشطرين، والأمثلة على هذا الشكل في النص عديدة نقرأ منها :

سأزرعه شجرة لوز

لينخره السوس والديدان

سأصنع منه جسداً جميلاً

ليأكله الجذام والجدري

بعد تعييننا لشكلين من أشكال العلاقات المنتجة للــصورة في النص سنعزز افتراضنا الأول بافتراض آخر يقول بفاعليـــة الشطر الثاني في الشكل الثاني عن الشطر الثاني فـــي الـــشكل الأول، والذي احتفظ بوظيفة أكثر سلبية تجلت في دعمها للشطر الأول، ليكون الفاصل بين الشطرين فيها كما قلنا أشبه بمـــساحة خطية غير فاصلة بين الشطرين، أما في الشكل الثاني فإن هذه المساحة اتخذت طابعا أكثر حيوية بدورها التحولي المؤدي إلى تلازم بين الشطرين، ولتأكيد افتراضنا من زاوية أخرى ســـنقوم بمغامرة غير منهجية تتمثل في عرضنا لبعض صـــور الـــنص

مجردة من أشطرها التالية بغية تأكيد فاعلية هذه الأجزاء، فتكون بالشكل التالي :

في الشكل الأول

سأشده من أذنه

سأمشي فوقه بقدمي المليئة بالفطر

سأعلقه على عمود حديدي

سأخبئه في البضائع المهربة

في الشكل الثاني

سأنشئه قصراً

سأجريه نهراً

سأزرعه شجرة لوز

سأصنع منه جسداً جميلاً

سأدسه في تفاحة على خد طفلة

بإمكاننا هنا ملاحظة الدور الثانوي الذي تؤديه الأشـــطر الأولى في الشكل الأول، وهو لا يعني بكل تأكيد أن الصورة في هذا الشكل يتم إنتاجها في شطر وحيد، وإنما ما نعنيـــه بـــذلك يتلخص في الوظيفة التكميلية التي تقوم بها الأشطر الثانية هنا.

أما في الشكل الثاني فإن الشطر الأول يعجز عن تقـــديم توقعه لمضمون الشطر الثاني، ومن هنا جاءت فاعليتـــه التـــي تحدثنا عنها.

ننتقل بعد ذلك بزوايا الرؤية نحو علاقات أخرى اعتمدت في تشكلها على لعبة التكرارات وفق مستويين مختلفـــين، جـــاء أولهما في شكل تكرارات حرفية، بينما يتعلق ثانيهما بتكرارات على مستوى الممارسة التركيبية لصور الـــنص الخارجيـــة، إلا أنني أؤكد أولاً على نقطة أراها جوهرية في اتجاه البحث تتعلق بكون العلاقات في النص تتجاوز وهم ادعاء سيطرتنا عليهـــا، حيث إننا نعمل هنا على إضاءة جوانب من العلاقـــات ضـــمن مستوى نجتهد في وصفه، وهو ما يعني بأن هناك العديـــد مـــن العلاقات الواقعة في عتمة رؤيتنا، والزعم بالبحث في كل زوايا النص هو عمل أشبه بالاستحالة.

ويبقى الحديث عن التكرارات مفترضا سؤالاً تواتر في مقدمة أبحاث العديد من المهتمين بدراسة هذه الظاهرة في النص الأدبي نذكر منهم (يوري لوتمان - جوليا كرستيفا)، ويتعلق بالدور الوظيفي الذي تؤديه التكرارات في النص الأدبي أو عبر استخدامها داخل اللغة الشعرية، ومدى اختلاف الوظيفة التكرارية في هذا الإطار مقارنة بدورها في اللغة العادية.

فضمن دراسة استهدفت سؤال المرجعية واللامرجعية الشعرية [15] افترضت جوليا كرستيفا الجانب التكراري كقانون لإثبات التكرار في الكلمات عبر اللغة الشعرية، باحتوائه على معنى إضافي يختص بالرسالة نفسها التي لا تجد لها في اللغة غير الشعرية إلا الخرق والحشو، بمعنى أن تكرار الكلمة في أي جزء من النص لا يعني أن إحدى الكلمتين تلغي الأخرى، مضمنة دراستها استشهادا بنص ل ((إدغار آلان بو)) بعنوان ((الغراب))، وفيه لا تتساوى (أبداً و أبداً)، وهنا ((لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد التكرار)) [16]، ذلك أن الشعر يقع داخل منظومة لغوية تختلف عن منظومة اللغة العادية، وفيه يحافظ القالب اللغوي على خصوصية استخداماته التي لاترضخ للشروط القائم على توظيفها أي قالب آخر، وهو ما دعا عبدالقادر بوزيدة

للقول " لوحاولنا تقديم نص شعري في اللغة العادية لحطمنا بنيته ولأبطلنا إمكانية توصيل عين المضمون "[17].

وفي دراسة لبارتون جونسون عن يوري لوتمان [18] نجد تمييزا متماثلا للتكرارات الصوتية ووظيفتها في النصوص الشعرية، فبالإضافة إلى اختلاف الوظيفة التكرارية في اللغة الشعرية عنها في العادية التي ((لا تحمل فيها الأحرف معنى))[19]، وإلى الوظيفة التكرارية اتجاه القافية والإيقاع، يشير لوتمان (طبقاً للدراسة) إلى نقطة أخرى تتعلق بتعويض التكرارات الصوتية (لغموض الترابط السياقي)، إلا أن هذا الغموض الناتج عن آلية الصناعة (اللا تركيبية) في نص (اسمك) يتجه نحو اكتساب النص لسياقه من المعنى العام المتشكل من عدة معان أخرى وفق استخدام عدة مدلولات شعرية، وهو ما سنواصل الحديث عنه فيما بعد.

إذن سنتحدث عبر النموذج المقترح عن علاقة مركبة من مستويين، ولكل مستوى علاقات تختلف في تكونها عن المستوى الآخر، لذا وبعد محاولة رصد كيفية تشكلها سنسعى إلى الكشف عن العلاقة بين المستويين، منطلقين من تشكل هذه العلاقات في إطار مشترك (التكرارات)، بالإضافة إلى المظهر التزامني

الذي تقع فيه هذه العلاقات، وهو ما قد يفترض تكـون علاقـة أخرى مابين المستويين، فالعلاقـات تتـشكل هنـا إمـا عبـر المستويات أو داخل مستوى واحـد، فعنـد دراسـتنا لأشـكال العلاقات وقفنا عند إشكالية تصنيفها، فانطلقنا أولاً من معـايير تتشكل على صعيد (المستوى)، وهو إما أن يكـون (صـوتيا – تركيبيا – معجميا.. إلخ)[20]، إلا أن ما استوقفنا هنـا يتعلـق بكون هذا الشكل يمتلك ازدواجا في مستوى العلاقات، ففي هذه الأشطر مثلاً :

سألون به بيض العصافير

لتبتلعه الثعالب

سأرفعه علماً

ليحرقه الثوار والغوغاء

نفترض هنا أن ما يجمـع حرفـي (س، ل) يتمثـل فـي تكرارهما على (المستوى) الصوتي، ونضيف إلى ذلك دورهما فـي تعويض الغموض السياقي كونهما يتكرران فـي جميـع الـصور ويرتبطان بعلاقة على مستوى تكرار الجملة في مواضع مختلفة من النص، إلا أن لهذه العلاقة نفسها دوراً آخر على مستوى آخر ينـتج

عن تكرار الأحرف في نفس المساحة المكانية (بداية الأشطر)، من هنا فنحن نتحدث عن علاقة على (مستوى) آخر (تركيبي).

سنبدأ أولاً من دور التكرارات الحرفية على المستوى السياقي عبر علاقة الحرفين (س، ل) بالجملة المتكررة في أكثر من مركز (هذا ما سأفعله باسمك)، لنجد أنها وقعت في مساحات منتظمة لتحتل مواضع مركزية في النص، فهي أولاً قد أطرت الصور الخارجية ابتداءً من بداية النص المكتوب لتتكرر أربع مرات في مواضع أخرى في النص، ثم يقف النص عن تكرارها بعد آخر صوره الخارجية.

من جانب آخر وفي الإطار نفسه نلاحظ انتظامها طبقاً للمواقع التي احتلتها في هذه المساحة، فإن المسافة بين الجملة وتكرارها تنتظم في إطار محدد ومرتب من الصور، فهذه الجملة المتكررة ست مرات في النص انتظمت المسافة فيما بينها على النحو التالي :

1. بين الأولى والثانية (6) ست صور
2. بين الثانية والثالثة (4) أربع صور
3. بين الثالثة والرابعة (6) ست صور

4. بين الرابعة والخامسة (4) أربع صور

5. بين الخامسة والسادسة (6) ست صور

لتبرز بعدها العلاقة بين تكرار الجملة (هــذا مــا ســأفعله باسمك) والحرفين (س، ل)، كون التكرارات الحرفيــة انتظمــت داخل المساحة التي تؤطرها الجملة، فدون وجود لأي اســتثناء لا توجد صورة في هذا الإطار تخلو من العلاقة التبادلية بين الحرفين (س، ل)، وفي نفس الوضع المشار إليه سابقاً (بدايــة الأشــطر)، وتنتهي العلاقة التبادلية بين الأحرف بعد وقوف النص عن تكــرار الجملة (مرحلة استئناف نثر صور النص الداخلية)، وهنــا نجــد المنطلق الذي نتأسس عليه في طــرح العلاقــة بــين التكــرارات الحرفية والجملة المتكررة، التي سنعمل على الاجتهاد في إبرازهــا بعد أن نتناول العلاقة الأدنى بين أقطاب التكرارات الحرفية.

فإذا أردنا وصفا للعلاقة بين العناصــر (س، ل) حــسب وظيفتها في النص فإننا سنقول أولاً بأنها سارت بشكل خطــي منتظم، بمعنى أنها انتظمت وفق اســتخدام متكــرر للأحــرف المستخدمة في نفس المواقع لجميع الصور، وبنفس الممارســة المنتجة لعلاقة على هيئة تدرج [21] عبر التفاوت فــي توظيــف الفعل، فنجد أن الأفعال الواقعة في الأشطر الأولــى تــضطلع

بالدور التمهيدي لإنتاج المعنى في الصورة وفق توظيف أفعال الشطر الثاني لها، فعندما نقرأ في النص :

سأرسله غزالاً في غابة
ليقتنصه الرماة
أو تفترسه الوحوش

فإن فعل الإرسال هنا لا يتعدى كونه تمهيدا لفعل الاقتناص أو الافتراس، وهو لا يعني بطبيعة الحال أن أفعال الأشطر الثانية تنفرد بأفعال الصورة ؛ إذ نتحدث هنا عن ممارسة (لعبة) انقسمت فيها أدوار الأفعال إلى (تمهيد للفعل + فعل).. من هنا سنعيد طرح سؤال علاقة الأحرف المتكررة بالإطار الذي يحتويها (الجملة المتكررة).

فقد تحدثنا سابقاً عن تعويض التكرارات الحرفية للبناء (اللا تركيبي) بين صور النص، حيث إن كل صورة تستقل بمعنى خاص يختلف عن ما قبله وما بعده، إلا أن ما يتبقى من هذا الاختلاف يكمن في الدعم الخاص لهذا الكم من الصور

للمعنى الشامل، وسنفترض حسب قراءتنا وتأويلنا أن النص كان يستعين بالصور الخارجية لإدراك معنى سنقول بأنه (التوعـد، التوعد بقهر الاسم وإذلاله وافتراسه.. إلخ)، بالمقابل فإن عملية جمع كل هذه الصور في سياق واحد أو إنتاج معنى مـا تمـت عبر اشتغال النص على العلاقـات الحاضـرة والغائبـة بـين العناصر[22]، ووفق ترميزات ومعـان اشـتغل فيهـا الجانـب الترميزي على الفعل المقترح (التوعد) كعلاقة غائبة تجمع بين الصور الحاضرة، بينما اعتمد الجانب البنائي علـى الظـاهرة التكرارية وتوظيفها في علاقة الأحرف بالجملة المتكررة، وهنا نقع تحت سيطرة الدور المُلح للفاعل في كلا الجانبين ونحن نعلـم بأنه الفاعل ذاته الذي يتماثل في شكل ظهوره بين فاعـل الـصور الخارجية الذي يرتبط بالفعل ((سأزرع، سأجعل، سأرسل..إلـخ)) ومرجعيته الكامنة في الجملة المتكررة بالكيفية المستخدمة لتكـرار نفس الفعل ((سأفعل)) في ((هذا ما سأفعله باسمك)).

وتبعاً لإحدى الممارسات التي تحدثنا عنها في النص التي جمعت في إطارها التكراري لعبة التتابع الحرفي بـين (س، ل)، والتي افترضنا أحد أبعادها الوظيفية طبقاً لازدواجية (التمهيـد والفعل)، وعلى المستوى التركيبي الخالص بـين (الأشـطر المنتجة للصورة)، تبرز لنا علاقة أخرى تتوقف فيها فاعليـة

الشطر الأول أحياناً على الدور الذي يؤديه الشطر الثاني اتجاه اللغة، وينعكس طرفا العلاقة في صور أخرى لتمارس اللغة الشعرية نسج أشكالها، فتعترضنا جمل غير قابلة للاستعمال في اللغة الشعرية في الشطر الثاني متأسسة على ما تقدمه مدلولاتها في الشطر الأول، وفي أشكال أخرى قد تظهر العلاقة في توازن تام بين الأشطر، وحتى في هذا النوع فإن الاختلاف سيبرز حينما نعيد الاتصال باستخدام متكرر (الاسم)، الذي لا تظهر لنا أهميته في بناء العلاقة إلا إذا استدعيناه في إطار هذه الممارسة.

إذن فالشكل التكراري الذي نقصده هنا لا يتعلق بتكرار حرف أو المفردة أو الجملة.. إلخ، وإنما يتم عبر ممارسة في بناء الصور، وحينما نتحدث عن هذه الممارسة فإننا سنلجأ إلى تجاهل دور التكرارات الحرفية ونكتفي في بحثنا عن آلية الممارسة في نطاق (تركيبها).

يتعلق الأمر هنا باستخدام اللغة الشعرية لمدلولات ليست مستخدمة في اللغة غير الشعرية، وقد تدخل هنا الاستعارات والكنايات أو غير ذلك في مسارات النصوص الشعرية لتكون منطق النص، فالشعر هنا (يؤكد وجود اللاوجود ويحقق ازدواج المدلول الشعري).

في هذا الإطار وبشكل عام يتشكل بناء الصور في النص وفق مرحلتين:

الأولى: وفيها يطرح النص من خلال أحد الأشطر في الصورة منطق توظيفه لأدواته.

الثانية: وفيها يقيم النص علاقة وفاق بين المنطق الشعري المستخدم في المرحلة الأولى ومدلولات اللغة غير الشعرية.

. ولنقرأ في النص مثلاً :

سأصنع منه كعكاً
لتمضغه أسنان نصف متسوسة

أو

سأنقشه على رمال الشاطيء
لتلتهمه موجه جائعة

أو

سأكتبه على طبل
ليدقه المجذوبون بأيديهم وعصيهم.

في الصورة الأولى يطرح الشطر الأول اختلافا في بناء الجملة داخل الإطار الشعري عن ما هو مستخدم في اللغة غير الشعرية، وهو ما يتعلق باستخدام وتوظيف الاسم بهذا الشكل، ذاك أن الاسم في اللغة غير الشعرية (لا يزرع، لا يصنع، لا يرسل)، أما في نص (اسمك) فإنه(يزرع، ويصنع، ويرسل)، وهو ما يشكل الاختلاف الذي نتحدث عنه، وهو اختلاف لا يلبث أن يتحول إلى ائتلاف في الشطر الثاني عبر علاقة (الكعك بالأسنان نصف المتسوسة).

في الصورة الثانية تبقى نفس الممارسة قائمة مع تبديل طرفي العلاقة، لذا فإن الاختلاف الذي نتحدث عنه يقوم في الشطر الثاني (لتلتهمه موجة جائعة) وهو اختلاف يقوم على خصوصية الاستخدام في اللغة الشعرية، فالموجة لا يمكن لها أن تكون جائعة في الاستخدام غير الشعري.

في الصورة الثالثة قد يبدو طرفا العلاقة في اتزان تام وفق الجانب الذي نتحدث عنه، إلا أن الاختلاف هنا والمتواتر في استخدامه حتى في الصور التي سبقته له علاقة بالمعنى الشامل أو المعنى العام على مستوى النص، والمتعلق باستعمال الصيغ المختلفة للوصول إلى معنى افترضنا سابقاً أنه يتمثل في فعل (التوعد).

بالعودة إلى بعض الملاحظات السابقة وانطلاقاً من نماذج تشكل الفعل في جميع صور النص سنقول بأن الثابت من هـذه الزاوية هو اشتراك جميع الصور في استخدام نفس ضمير الفاعل في الشطر الأول واستخدام نفس ضمير المفعول به في الشطر الثاني، إلى جانب الإلحاح على إنتاج نفس المعنى في كل صورة منفصلة، وهو ما ينتج عنه تكون معنى شامل للنص، وأن المتغير الأبرز في هذه الصور هو شكل الفعل، وهو ما ينتج عنه عدم اتصال بين صورة وأخرى تليها أو تسبقها، وأن علاقة هذه الأفعال من هذه الزاوية تكونت كالتالي :

في الأشطر الأولى (سأزرعه، سأصنعه، سأرسله)

في الأشطر الثانية (لينخره، ليأكله، ليقتنصه)

لتتشكل العلاقة وفق تدرجها كالتالي : (سأزرعه، لينخره)، (سأصنعه، ليأكله)، (سأرسله، ليقتنصه)، وكما ذكرنا فإن غير المؤتلف في الشطر الأول يصير مؤتلفاً، واختلاف الشطر الأول عن ما قبله يتحول إلى ائتلاف بالنسبة للشطر الثاني وتأسساً على الأول وعليه فإننا نجد أن هذه العلاقة تتكون في شكل علاقة (شرطية)، بمعنى أن وجود الفعل كما أوضحت ينطلق من وجود المرحلة التي تسبقه (تمهيد للفعل)، وفي هذه

المرحلة يطرح النص عبـــر الـــصورة منطقـــه الـــذي يكـــون خصوصيته المستمدة من عناصر إنجازه.

الهوامش

1- رولان بارت - لذة النص - ت.فؤاد صفا والحسين سحبان - دار توبقال للنشر- الطبعة الثانية 2001.

2- موريس بلانشو- أسئلة الكتابة - ت.نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي - دار توبقال للنشر-الطبعة الأولى 2004.

3- جوليا كريستيفا - علم النص -ت.فريد الزاهي - دار توبقال للنشر - الطبعة الأولى 1991.

4- نفس المصدر.

5- تزفيتان تودوروف -الشعرية- ت. شكري المبخوت ورجاء سلامة - دار توبقال للنشر -الطبعة الثانية 1995.

6- نفس المصدر.

7- نفس المصدر.

8- نفس المصدر.

9- فيكتور إيرليخ -الشكلانية الروسية -ت.الولي بن علي - دار توبقال للنشر-الطبعة الأولى 2000.

10- المصدر رقم " 5 ".

11- المصدر رقم " 9 ".

12- بارتون جونسون - دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر -ت د. سيد

بحراوي –مجلة الفكر العربي فبراير 1982 العدد الخامس والعـــشرون. السنة الرابعة.

13- جيرار جنيت –خطاب الحكاية – ت. محمد معتـــصم وآخـــرون – المجلس الأعلى للثقافة – الطبعة الثانية 1997.

14- المصدر رقم " 12".

15- المصدر رقم " 3 ".

16- نفس المصدر.

17- عبد القادر بوزيدة – دراسة ظاهرة أسلوبية " التكرار " في قـــصيدة السياب "رحل النهار" –مجلة اللغة والأدب العدد 14 ديـــسمبر 1999 – تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها – جامعة الجزائر.

18- المصدر رقم " 12".

19- نفس المصدر.

20- المصدر رقم " 5 "

21- نفس المصدر.

22- المصدر رقم " 3 ".

المدينة بين البحث عن التقنية وضياع القصة

سنتناول بالحديث هنا نصاً قصصياً بعنوان (المدينة) للقاص فتحي نصيب نشر عن مجلس تنمية الثقافة.

وسنهتم ابتداءً من هذا المقال (وبأكثر تخصيص في المقالات التي تليه) بالتركيز على الفاعلية الزمنية لمسار نص الحكاية على المعمار المؤطر لخطاب النص.

من هذا الجانب ((وأقصد هنا زمن السرد)) سار نص المدينة وفق سرده للحدث في اتجاه تسلسلي بشكل تصاعدي.

((بداية النص – دخول شخوص النص – العرض – النهاية))

متجاوزا بداية النص المكتوب الذي تشكل من خلال ((وقفة – حذف)) ونعني بالوقفة هنا التوقف في زمن السرد ، قد تستخدم الوقفة للوصف أو تدخل ضمن سرد لمجمل حدث أو أحداث أو ضمن حذوف في زمن النص , إلا أن الوقفة هنا تحدث ضمن توقف في زمن السرد.

يبدأ النص كما أشرنا بوقفة شكلت تمهيداً للقص ((ظهور الشخوص)) وعبرها تشكل الحذف الأول لإحالة التمهيد لزمن خارج زمن النص المكتوب ، فبدأ النص بالعبارة التالية ((وصفني أحدهم بأني كسول)) أي أن عملية الوصف التي تحدث عنها النص حدثت قبل بداية النص المكتوب أي خارج السرد الحكائي وهي بالتالي وقعت خارج النص في صورة ((حذف خارجي)).

يستمر النص بعد ذلك في صياغة الحكي وفق أفعال تحيل إلى ماضي الحكي بما يفيد أن الحكي بالكامل وقع في الزمن الماضي وأن السارد يقوم بعملية إخبار كامل عن أحداث النص..

((وصفني أحدهم – حلمت مرة – نمت هذا النهار – كنت جائعاً – مضيت صوب أحد الشوارع – وقفت وسط ميدان – كان الرجل يدخن – أدركت أنني – غيرت وجهتي – قفلت راجعا)).

بمعنى أن عملية القص تمت بعد ((**قفلت راجعا**)) في نهاية النص...

إلا أن السرد في تسلسله الزمني تم بعد الوقفة الثانية ((حلمت مرة بأني)) والتي جاءت كسابقتها في صورة حذف صريح خارج أحداث السرد القصصي، ولاتساع مساحة العرض

الوصفي ((وصف الشخصية)) لتوظيفها ضمن التقنية في صياغة النص كما سيتضح فيما بعد...

يبدأ السرد على مستوى الحدث كما أشرنا بدءاً من الإشارة إلى الخروج بعد النوم ليبرز بعدها سرد الحدث وفق زمن الحدث.

يحدثنا النص عن خروج الشخصية المركزية في النص للبحث عن رزقه وما يتبع هذا الخروج من المشاهد و الإشارات التي ترصدها، فتتضح هنا الهيكلية الزمنية في التوزيع، وترتيب الحدث بزمن سرده، لنتوقف بعدها عند حذف آخر توقف فيه تصاعد زمن السرد لاستعادة زمن سابق لزمن الحذف في اللحظة التي أعقبت زمن رصد الشخصية الرئيسية للمشهد داخل المطعم.

((أدركت أنني لن أحظى بشيء فأحدهم كان غارقا في حنينه مع أغنية المطرب الزنجي و الفتاة تقاسي جوعاً كجوعي)).

وهو إرجاع داخلي لحدوثه داخل زمن الحكي الأول، لكنه هنا يشكل تساؤلا في استخدامه داخل النص، فالإرجاع الداخلي في النص السردي كما يشير إلى ذلك (جيرار جنيت) يحدث عادة وفق التالي :

إما أن يكون إرجاعاً تكميليا بمعنى أنه تتم فيه العودة إلى

زمن تم تجاوزه لتكميل وسد ثغرات في الحكي، وقد يمثل ما يسميه ((جنيت)) النقصان وهو تكميل تجاوري لأحداث تم تجاوز الحديث عنها في زمن واكب زمن حدوثها، وإما أن يكون تكرارياً بشكل ترددي...

في الحذف السابق تم كتكرار لحدث مسرود مسبقا، ولم يضف الإرجاع أي جديد على مستوى الحدث لذا فلم نجد هنا تبريراً لاستخدام الحذف في النص لعدم الإضافة، وإنما تمثل في تكرار لما سبق سرده، ونستقطع هنا بعض المقاطع التي سبقت المقطع الذي اقتبسناه كحذف داخلي في زمن حكي النص :

((أحد رواد المطعم يحتسي (الجعة) ويدفن رأسه بين كفيه ويبكي على أنغام أغنية لأحد المطربين الزنوج)).

((كان الرجل يدخن ويثرثر فيما انهمكت الفتاة بالأكل، وبدا جليا أن اهتمامها بالطعام أكثر من تركيزها على ما يلقيه....)).

من جانب آخر اعتمد نص المدينة في سرده على عملية الانزياح في حبكة النص من ((المتن القصصي)) "عبر تنظيم عناصر الحدث أو الأحداث لإعطائها جانبها الدلالي"، و الاعتماد محله على ممارسة تقنية على مستوى هيكل السرد والتي اعتمدت على توظيف ((المفردة المفتاح))، ذات الدلالة المغايرة

للقراءة الافتراضية، وتم توظيف هذه المفردة في نهاية الحكي أي أن قارئ نص ((المدينة)) في بحثه عن حبكة النص عبر التجول مع ((شخص القصة)) وبوصوله إلى آخر مفردة في النص يكتشف شيئاً جديداً :

((اتجهت نحو لوحة إعلانات تحمل إشهاراً لنوع جديد من (النقالات) رفعت قائمتي الخلفية وتبولت)).

يكشف لنا النص عبر المفردة الأخيرة في النص (تبولت) أن شخص القصة هو" كلب " غير ما توقع قارئ النص في قراءته الأولى لندرك أن ما هو غير دال في القراءة الأولى للنص صار دالاً في قراءته الثانية...

بوصولنا لهذه النتيجة نحاول طرح سؤال عن علاقة عناصر النص في تنظيمها للدلالات المقدمة و المؤجلة في النص، بمعنى آخر لو سئل النص عن متنه وتجريده من سرده الحكائي وبدأ الإجابة بعرضه للمتن سأفترض الإجابة هنا على النحو التالي :

((كان هناك كلب يفكر قبل خروجه للمدينة للبحث عن شيء يأكله... إلخ))

وأقترح أن النص سينتهي في بداية الحديث عن متنه وعند التعرف على شخص القصة وهو ما يعطيني الشرعية في طرح سؤال آخر يتعلق بالبحث عن القصة في نص ((المدينة)) ؟.

التجربة بين الأصل وإعادة التصوير

حكاية جورب لمحمد الأصفر نموذجًا

ينطوي النص الأدبي على علاقات داخلية تتصل بـــشكل مباشر بالقارئ و التحول الذي ينشأ عن هذه العلاقة من المـــادة المقروءة في سياقها السردي إلى خيال القارئ، الذي يستقبل هذا التحول وفق المعايير والمقاييس التي تكون حياته.

وأسعى هنا لإبراز قيمة العناصر المكونة للنص السردي ضمن هذه المعايير بما تحدده هذه العلاقات من اختراق لعـــوالم القارئ، ولتوقف عملية صياغة التجربة عند المتلقي وفق بنـــاء هذه العلاقات، ومدى توافقها لإنجاز نص يحمل صفة التكامـــل؛ أي تكامل العناصر المكونة للنص (الحدث –العقدة – الزمن – البداية – النهاية).

وهنا قد أتحدث عن تكامل عناصر النص واكتماله، فهـــل كل نص متكامل يحمل طابع الاكتمال؛ أي اكتمال تجربة النص عند القارئ ؟

سأحاول تناول هذه الجزئية عبر تقسيم الورقة إلى جــزئين : الأول نظري أو ما سأحاول البحث فيه عن جــدوى الممارســة التحليلية في الجزء الثاني من الورقة، واعتمــدت فــي أغلــب تناولي للجزء النظري على مقال لبول ريكور بعنوان ((الحياة بحثاً عن السرد)) الذي نشر ضمن سلسلة مقالات فــي كتــاب ترجمه وقدمه سعيد الغانمي بعنوان (الوجود والزمان والــسرد)، أما في الجانب التطبيقي فاعتمدت بشكل مباشر على المنهج الذي أرساه جيرار جنيت في علوم السرديات عبر جزئيــه خطــاب الحكاية وعودة خطاب الحكاية.

وأود التأكيد هنا على أني في اختياري لمقــال بــول ريكور لدعم تطبيق جنيت لم أقصد خلق مماثلــة أومقاربــة بشكل مباشر، بل تكمن أسس اختياري في محاولة لإيجــاد جدوى من ممارسة نقدية تتــسم بالخــصوصية؛ أي داخــل علاقات عناصر تكوين النص " تحليل عنصر الــزمن كمــا طرحه جيرار جنيت، ودعم ذلك بتقديم نظري يتناول فيــه ريكور علاقة القراءة بالنص، وبالتالي علاقتها بالعناصــر المكونة للمادة المقــروءة، واختــرت قــصة محمــد الأصــفر " حكاية جورب " التــي تــضمنتها مجموعتــه القصــصية (جدارية سوق الجمعة) كنموذج تطبيقي لصعوبة تنــاول

عمل روائي في مثل هذه المساحة، وللقيمة التداولية التـــي حققتها هذه القصة فيما أتصور.

وقبل البدء في طرح التقديم النظـــري أود التأكيــد مــرة أخرى على أني لست بصدد تأطير تجربة القراءة، بقــدر مــا أحاول التمسك بمتابعة جزئية أردتها منطلقاً للبحث عن جــدوى من ممارسة تحليل نقدي نابع عن أهمية التجربة التي تمنحها لنا قراءة النصوص السردية، في إطار علاقة عناصر بناء الــنص بصياغة التجربة عند المتلقي.

أولاً : الجانب النظري:

تتسم لحظة القراءة عند ريكور بالفاعلية عبــر تواصــل القارئ بعوالم النص، وهي علاقة مشروطة تنعدم بدونها فاعلية النص وبها تكتمل عناصر إنجازه في إطـــار علاقـــة القـــارئ بالمقروء، التي تتم عبرها عملية الإنجاز، والإنجاز هنا يتم وفق انعكاس السرد النصي على الخيال السردي في لحظة القراءة.

يقول بول ريكور :

" إن السرد أو دلالته تنبثق من العلاقة بين عـــالم الــنص وعالم القارئ، والتي تتكون فيها اللحظة الحاسمة وهـــي التـــي

تكمن فيها عملية التحليل بكامله، اللحظة التي ترتكز فيها قـدرة السرد على صياغة تجربة القارئ ".

فاللحظة الحاسمة كما يسميها ريكور هي لحظة القـراءة، وهي مركز العلاقة بين عالمي النص والقراءة كما تسمح للسرد بالمرور لصياغة تجربـة القـارئ وفـق تـصور للأحـداث والعوارض وبداية ونهاية، وعبر بنية زمنية متكاملة في علاقـة عناصر العمل الأدبي، وما يتولد عنه من الانعكـاس الـشكلي للصورة عند المتلقي.

وهنا لا تمثل الصياغة الداخلية أكثر من وظيفتها الدلالية للانسياق وراء الحدث ورسم ملامح الصورة في انعزال عن أي مؤثرات خارجية؛ أي خارج نطاق الصورة المقروءة.

وقد تكمن ملامح التجربة عبر إنتـاج لظـلال التجربـة وليصبح النص ممثلا علاقة بين القـارئ وظـلال التجربـة، وبالتالي بالتجربة، ولا يتبقى من سرد النصوص سوى ظـلال التجربة بالمعنى الذي يقابل إدراج ريكور للسرد كخطاب مـن الدرجة الثانية، وتنظيم السرد وفق زمن الأحداث كما سـنتناول في الجزء التطبيقي عند جنيت.

بهذا المعنى فإن السرد لا يبتكر نصا من العدم، بل إنه لا يتعدى أن يمثل سياقا لإعادة صياغة تصويرية للواقــع، بمــا يحمله هذا التصوير من إشــارات ورمــوز ومفــاهيم نألفهــا وندركها، وأحداث يمكننا متابعة تفاصيلها وفق زمنية تــشكل جزءا من تكويننا.

من هنا نستطيع الحديث عن أهمية ما تــشكله عناصــر النص عبر سياقها السردي لتحقيق اتصاليتها بالمتلقي عبر تناول فعل التجربة الإنسانية (الوصف وتقابله الــصورة – الحــدث وزمنه – البداية – النهاية).

لذا استخدمت مفهوم الظلال بمعنــاه الانعكاســي وفــق اتصالية القارئ بالمقروء، والتحــول الــذي ينــشأ عــن هــذه الاتصالية، أقصد تحول الصورة من الصياغة الداخلية لعناصر النص (الوصفية) إلى الخارجية (التصويرية).

بالمعنى ذاته قدم ريكور الخيال الــسردي علــى الــسرد النصي ليبقي السرد خطابا من الدرجة الثانيــة، معتمــداً علــى محاكاة السرد لخليط الفعل والعناء المكونة لنسيج الحيــاة وفــق شبكات تعبيرية ومفهومية، واستخدام الوسائط الرمزية المتمثلــة في الإشارات والتعــابير، كمــا أن الــسرد يتنــاول جزئيــات

قد يتجاهلها الإنسان في حياته.

قد تبرز لنا هنا علاقة أخرى للسرد لم يتناولها المقال بشكل مباشر؛ لتركيز ريكور على دحض عبارة " أن القصص تروى ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تروى " فارتكز تناوله على علاقة السرد بالحياة وعلاقة الحياة بالسرد.

وتأسيسا على جانب المحاكاة كما طرحه ريكور، وما ينتج عنه من التحول الذي يمنح للنص فعل الإنجاز وللقارئ صفة الانقياد وراء الأحداث؛ مما يشكل تجربة القارئ عبر عوالم يألفها، بمعنى آخر فإن السرد يخاطب الخيال عبر محاكاته لواقعه، وعليه فإن الافتراض الذي أسعى إلى تناوله وفق العلاقات الانعكاسية للتجربة، التي تجد مصدرها سواء على مستوى النص أو تجربة الخيال في اتصاله مع النص، أو في صياغة الكاتب لنصوصه لتتحقق من خلال التجربة الأصل ووفق معاييرها، لذا فإن ما أتحدث عنه بخصوص تجربة الكاتب يدور في نفس السياق ـ وإن كان يبتعد عن المنهج التحليلي ليتحقق من الجانب المعرفي، أي خارج نطاق المنهج النقدي الذي يقف عند حدود النص ويرفض أي اتصالية للنص تقع خارج حدوده.

وما دفعني لمحاولة البحث في تجربة خارج نطاق النص، من الجانب المعرفي كما قلت، تتمثل في العلاقة التي تحدثنا عنها بين السرد والحياة، والتي تحيلني إلى أن سياق تجربة النص تتحقق عبر انعكاس تجربة الكاتب المستمدة أيضاً من الواقع، وأن صياغة التجربة بالمعنى الذي تكلم عنه ريكور تتأسس تأويليتها عند الكاتب عبر تبعثر الأحداث وتفاوت أزمنتها، إلى أن يستقر الكاتب على صياغتها النهائية.

كما توفر لي من مصادر يسهل إحصاؤها فإنه يصعب تحديد علاقة الكاتب بالنص، لذا سأكتفي بالتأكيد على تجربة الراوي في النص السردي ؛ لما لها من علاقة بتنظيم زمن الحكي للأحداث والعوارض.

فالقارئ يتلقى نص القصة المتمثل في سردها ويتعرف على الأحداث وفق تنظيمه لها، من هذا الجانب يمكن طرح سؤال العلاقة بين السرد والقصة وهي العلاقة التي ارتكز عليها جنيت في دراسته للوجهة الزمنية في النص السردي.

وقبل المباشرة بتناول هذه العلاقة وما تحويه من مؤشرات تحدد تعاقبات الأحداث بشكل منتظم وفق حبكة تنظم العلاقات وسرد يحيل إلى تكوين الصورة، أود البحث في أسس المماثلة

بين ريكور الذي استقيت منه الجزء النظري وبعض التطبيقات في الجزء العملي في ضوء نفس المقال؛ وجيرار جنيت كونه مرجعي التطبيقي في تناول القصة من حيث عنصر الزمن حسب المصادر السابق ذكرها.

وتكمن أسس العلاقة التي أسعى إلى توظيفها في مادة المقال بين تنظير ريكور في مقاله " الحياة بحثاً عن السرد " وتطبيق جنيت من الوجهة الزمنية في القصة وفق النقاط التالية :

1- يقسم جنيت زمن الحكي بوصفه مقطوعة زمنية مرتين فهناك زمن الحكي ويقابله زمن الشيء المحكي، بينما ينتهي ريكور إلى أن القصة من الوجهة الزمنية تمثل صياغة تصويرية من تعاقب ما؛ أي أن القصة من الوجهة الزمنية هي صياغة خارجية تقابلها أخرى داخلية تعاقبية لزمن الحكي.

2- وفقاً لدراسات بنفينيست فإن لحظة الحاضر هي زمن الفعل الوحيد في القصة المحكية، وهذا ما انطلق منه جنيت فيما يخص دراسات التتابعات الزمنية وربط أزمنة الماضي والمستقبل كإحالات زمنية وفق علاقتها بزمن الحاضر، وهي اللحظة المقابلة لزمن القراءة، ويؤكد

على عدم استهلاك أي زمن خارج زمن القراءة، وزمن القراءة عند ريكور هو زمن إنجاز النص، و من خلاله يكتسب العمل الأدبي صفة الإنجـــاز ووفـــق اتـــصاليته بحاضر القراءة.

3- يعتبر جنيت أن زمن السرد هو زمن زائف عبر ســـرد الأحداث في الخطاب السردي وفق تتابع الأحداث نفسها في القصة، بينما يصنف ريكور السرد على أنه خطـــاب من الدرجة الثانية يسبقه الخيال السردي، ويؤكد علـــى إنجازية النص من هذا المفهوم الذي تعرضنا لـــه فـــي النقطة السابقة.

ثانياً: الجانب التطبيقي:

قبل تناول الجانب التطبيقي وفق المنهج الزمني ســـأحاول التطرق لعلاقة الراوي بالنص عبر خطـــاب الـــراوي نفـــسه، وسأبحث عن مدخل من خلال تناول استشهادين الأول لرامبـــو يقول فيه ((أنا شخص آخر)).

أما الثاني فهو لريكور ويقول فيه ((إن أول نقطة يرســـو فيها الفهم السردي في التجربة الحية تكمن فـــي بنيـــة الفعـــل الإنساني والعناء، من هذه الناحية تختلف الحياة الإنسانية اختلافـــا

شاسعاً عن الحياة الحيوانية، وللسبب ذاته عن وجود الجمادات)).

قد تتحقق علاقة بين الاستشهادين في تناول نص (حكاية جورب)، وسأنطلق في تناول هذه العلاقة من اللحظة الأولى في النص ،التي تتحقق في إسناد الحكي للضمير أنا.

ربما اختلف استخدام رامبو لهذا الضمير عبر إحلال الضمير "هو " محل الضمير"أنا" وهو ما يراه الناقد (جيزيل فالانسي) في الاستلاب العقلي الذي تنتزع فيه الهوية المكونة للأنا، ومن مميزات هذا الضمير أنه متعدد بصورة لانهائية بعكس " الأنا" وضمير " أنت" اللذين يمتازان بوحدانيتيهما، والضمير" هو" محدود الاستخدام من ناحية أخرى في أى شخص، كما يتطابق "الأنا" و "أنت" من هذا الجانب ودون الرجوع للجانب التنظيري في الورقة، فإذا اكتفينا باستشهاد ريكور الثاني فذلك الشخص من هذه الزاوية له القدرة على استيعاب كامل الشبكات التعبيرية التي تشكل إحدى نقاط رسو الفهم السردي في التجربة الحية بحسب طرح ريكور.

من هنا يمكننا الحديث عن تجربة الراوي في نص حكاية جورب، ولا يتعلق حديثي بإمكانية البحث في إسناد الحديث لجماد تنتفي فيه صفة الحياة، بقدر ما يتعلق بانعكاس تجربة الراوي على

إعادة تصوير التجربة وفق استبدال الأنا بالضمير هو.

تبدأ الحكاية_ كما أسلفنا_ بإسناد الحكي للضمير " أنـــا " الخاص بالجورب بعرضه لسيرته الذاتية التي يتجرد فيها مـــن أنسنة الجورب إذا جاز التعبير إلا من الإسناد نفسه، الذي يتعلق بذاتية الراوي فيتم السرد كالتالي :

((تم إنتاجه- وزع هامش ربحه بعد بيعـــه - يـــشتريه إنسان بسيط و العروس تغسله و تنشره)).

إلى هذه الفقرة فإن ما يتصف به الجورب هو بالفعل صفات جوربية، و قد يجد الجورب إمكانية الحديث بلـــسان إنـــساني فـــي امتلاكه لخصوصية الذات المتحدثة،و في الفقرة التي تليها يمكننـــا البحث عن الذات المناجية و المتذكرة و المتعلقة بجورب أنثوي في إطار العرض بعيداً عن الفعل؛ لأن الفعل معدوم من خلال تجربـــة الجورب الأولى المشترى و المباع .... إلخ، وفي المرحلـــة التـــي تليها نجد أكثر الأحداث تفصيلاً بعد مـــرض العـــروس وغـــسيل العريس للجورب، وسأحاول تلخيصها في التالي :

((غسله العريس _ أوجع أنسجته _ اختبأ الجورب مـــن العريس في الصابون _ نشر و لم تشد أذنه بمساكة _ قذفتـــه الريح - قلبته الريح داخل القصر - اقترب الجورب حـــذراً -

نظر وظهره ملتصق بالمقبض..... رأى الخادمة - خاف من الخادمة - ابتعد عن الحجرة -اقترب من حبل الغسيل - لمح جوربا ملونا - تكلم بلغة جوربيه – شكره..... الجورب سعيد وهو يسترجع ذكرياته - فوجئ - جذب - احتمى بورقة شجرة – ابتعد - فرح لأنه ليس مُبَلَلا وإلا كان سيُصعق ..... أمضى ليلته - للجورب ذاكرة - التقط العريس الجورب عرفتُه العروس ولبسته في يدها قفازاً)).

من خلال العرض السريع لما اعترض الجورب في أكثر المراحل تفصيلاً نلاحظ أنه مر بلحظات متفرقة ومتتابعة، كان في بعضها يتجرد من الصفة الإنسانية مقابل احتفاظه بخصوصية الحكي عن الذات المستعيرة لضمير الأنا.

((يشترى - يباع - ينتج أو يُصنع .. يقذف به - يرمى ......))

كما نجد آهات وأفعالا إرادية وغير إرادية تنبثق من نفس الأنا، حتى أتصور أن صراعا بين الأنا والهو تنتج من نفس المصدر؛ فهو........

((يتذكر - يحس - يراقب بشغف - يقترب بحذر- ينظر وظهره ملتصق بالباب - يرى ويخاف و يبتعد وربما يصعق)).

إن هذا الصراع بين الفعل والتجرد من الفعل، كما أرى يخلق في حد ذاته سؤالا صريحا عن مصدر الحكي وماهيتـــه، و بالتـــالي قد تصبح الشخصيات والعناصر المستخدمة في سرد القـــصة غيـــر مكتملة بصفتها الفعلية و المستدلة في النص عـــن طريـــق الـــراوي نفسه، وسأكتفي هنا بتقديم نموذج تطبيقي من النص تبرز فيه قيمـــة التناقض بين راوٍ يفعل وراوٍ متجرد من الفعل.

بعد انجراف الجورب إلى فناء القصر في صورة تتجـــرد من أي فعل إنساني يدخل الجورب لغرفة الغسيل بالشكل التالي:

((اقتربت منها حذراً، كان ينبعث مـــن داخلهـــا صـــوت طنين، نظرت وظهري ملتصق بمقبض الباب)).

ربما سعيت في تناولي لعلاقة الراوي بـــالنص إلـــى إبـــراز مستوى هذه العلاقة ؛ لما لها من أهمية في تشكيل الراوي لأحـــداث النص وفق سرده لها للوصول لمنطلق جيرار جنيت فـــي دراســـته لزمن النص الروائي من خلال قراءته الزمنية لرواية "البحث عـــن الزمن الضائع "لمارسيل بروست، والذي سعى فيه إلى تأسيس منهج تحليلي من هذه الوجهة على أساس تناول الحكي عبر زمنين:

فيوجد أولاً زمن الشيء المحكي، وهناك ثانيا زمن الحكي كما أسلفنا في مقال سابق، وعلى هذا الأساس افتـــرض جنيـــت

علاقة عبر محددات يمكننا تناولها في النص السردي بين زمن الأحداث التعاقبية والمتغيرة والمتكررة ومواكبة زمـن الحكـي لزمن الأحداث، وسأحاول تطبيق إجراء جنيت على قصة " حكاية جورب " للكاتب محمد الأصفر منتهجاً المحددات التي افترضها جنيت لتحديد العلاقة بين الزمنين في القصة، والتي يحددها في الترتيب والمدة والتواتر.

وسأسعى أولاً إلى عرض النص بإيجـاز مـن هـذه الوجهة في محاولة رصد المؤشرات الزمنية في القصة، التي لا أرى جدوى من التطبيق دون تحديـدها؛ لمـا تتـضمنه المحددات التي ذكرنا من تأسيس للعلاقات الزمنيـة وفـق مؤشر زمني يدلنا على إيجاد صيغة زمنية تميز مرحلة عن أخرى وحدث عن آخر.

تتحدث القصة عن جورب أراد سرد أحداث وقعت له في زمن ماض وفق إحالة من زمن الحاضر.

بدأ الجورب الحكي بعرض تاريخي لحياته، انتقل فيها من المصنع إلى الشقة ثم القصر والعودة إلى الشقة، وبـدأت هـذه الرحلة بعد ابتياعه من قبل العريس ودخوله إلى عوالم العرسان، لتعصف به الرياح وتقذفه في فناء قصر نتيجة لإهمال العريس

له، وينتقل بعدها الجورب في حديثه عن عالم القصر الخارجي وكيف قضى ليلته هناك ليعثر عليه العريس بعد عودته من إجازة الزواج ويعيده لزوجته.

فالنص يبدأ من خلال زمن الحاضر في لحظة تقابل لحظة القراءة لاندراجها ضمن زمن الحاضر، إلا أنها لحظة ساكنة قبل تفعيلها عبر لحظة القراءة، وزمن الحاضر هو الزمن الوحيد الموجود في النص كما يقول جنيت، أما أزمنة الماضي والمستقبل فتتحدد علاقتها بالنص في إطار علاقتها بزمن الحاضر.

يقوم الجورب بسرد الأحداث التي وقعت له في تلك الفترة بصورة تعاقبية (مكتفياً بعرض للحالة دون الخوض في تفاصيل هذه المرحلة، وإظهار شخوص الحدث في مرحلة أخرى ومحاولة تكوين حدث من تفاصيل في المرحلة الأخيرة من النص المكتوب. وعليه سأفترض كإجراء أولي تقسيم النص إلى ثلاث مراحل أعقبت زمن الحاضر:

في المرحلة الأولى يكتنف المرحلة عرض تاريخي للحالة دون الخوض في تفاصيل، في المرحلة الثانية تمهيد للحدث وإظهار للشخوص، في المرحلة الثالثة محاولة تكوين حدث من تفاصيل.

وتتحدد أول علاقات زمن القصة بزمن الحكي وفق

الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين تنظيم زمن السرد في الحكي.

بمعنى أن الترتيب في زمن الحكي يرتكز على ترتيب زمن الأحداث وفق تنظيم الأحداث نفسها في السرد، ويحدث أن تتعدد أشكال التفاوت بين تنظيم الأحداث في سياق النص وزمن هذه الأحداث فيما يسميه جيرار جنيت "بالمفارقات السردية " التي تتم من خلالها استعادة حدث سابق أو تناول حدث في زمن المستقبل؛ أي أن هذه المفارقات تتم وفق إحالة من الزمن الحاضر.

في حكاية جورب تتشكل المفارقة وفق الإحالة إلى زمن الماضي عبر سرد الراوي لما اعترضه خلال زمن سابق لزمن النص، وتتحدد هذه المفارقة بعد الجملة الأولى في النص المحيلة بشكل مباشر إلى الزمن الماضي، وذلك من خلال توجه الراوي إلى السرد التعاقبي في محاولة لمواكبة زمن الحدث المحكي، وإن كان زمن الإرجاع كما يظهر في النص المكتوب يبدأ مباشرة بعد زمن الإحالة لكنه ينتهي بانتهاء النص المكتوب، مع عدم إمكانية تحديد نهاية الإرجاع.

هذا ما يحملني إلى طرح سؤال حول إدراج مستوى الإرجاع في النص.

يميز جيرار جنيت بين مستويين للإرجـــاع، فـــيمكن أن يكون الإرجاع كليا؛ حيث يغطي مدة طويلة في الماضــــي إلـــى الحكي الأول، وهناك إرجاع جزئي ينتهـــي إلـــى حـــذف دون الوصول للحكي الأول، وأتصور أنه يقل توظيف الإرجاع بشكل جزئي في النص القصصي عنه في النص الروائـــي ؛ وذلـــك لإمكانية تبرير القول بعد أو قبل المفارقـــة، أمـــا فـــي الـــنص القصصي فيتأطر النص في زاوية أضيق.

بالمقابل فإن الإرجاع ـ وإن غطى مدة طويلة في النص ـ إلا أنه وقف دون الوصول إلى الحكي الأول، مما يعيدنا لطرح سؤال تبرير الحكي في نص اعتمد سرده على تأسيس علاقة الراوي بعوالم المغامرة.

وإن كانت المفارقة تشكل حكياً زمنياً ثانيـــاً فـــي الـــنص السردي كما يقول جنيت، فإنها وعبر زمن الإرجاع الظاهر في النص مرت ببعض المفارقات التي تشكلت مع فقـــدان الـــنص لإشارات الترابط الزمني بين مراحل النص الثلاث، مما يصعب معه تحديد سعة المفارقة.

فيميز جنيت هنا بين نوعين من الإرجاعات : خارجية أي خارج زمن الفعل الأول، كما تحقق في الإرجاع الكلي في النص

وقد يكون الإرجاع جزئيا يسير في خط القصة أي داخل زمن الإرجاع نفسه، من خلال مضمون حـــدثي مغـــاير للحكي الأول.

في المرحلة الثانية من الحكي التي تتوقف عند إشـــارات ربط الأحداث بين المرحلتين السابقة واللاحقة لها؛ يتوقف النص في تعاقبه عند لحظة التذكر والمناجاة وتكرار ماتم تناوله فـــي الفقرة التي سبقتها، وهو ما يشكل إرجاعا داخليا عبر الإحالة من زمن الحكي في الإرجاع الأول إلى إرجاع داخلي يـــسبق فـــي التذكر زمن بداية الفقرة " كنت أناجي "، ويحاول ملء فراغات تجاوزتها الفترة السابقة " أي أن النص آثر الوقوف عند لحظـــة الـــ (كنت) المواكبة لما بعدها، دون السير وفق سرد الأحداث بشكل تسلسلي لينفتح النص بعدها على زمن متقدم عن ما سبقه، ولنكتشف أن الزمن لم يكن متوقفاً.

فبمحاولة حساب الفترة بين هذه الفقرة والفقرة التي تليهـــا نجد أن النص تجاوز فترة كبيـــرة مقارنـــة بـــزمن الإرجـــاع المكتوب، بعكس التكرار داخل نفس الإرجاع الذي تتضمنه فقرة أخرى في النص، وهي المبـــدوءة " بـــشكرته دون ابتـــسامة "، وتتحدد بداية زمن الإرجاع الداخلي الثاني بكلمة أنا سعيد بغسالة

العشرة أصابع،إلى " آه كم هي الشقة " هنا يتم التكـرار عبـر توقف حقيقي متصل بالحكي الذي قبله والـذي يليـه، ويمكـن تحديدها وفق مركزها التعاقبي بين الفترتين؛ بمعنى أنهـا لـم تخرج هنا عن تسلسل الحدث، ويتكرر نفس الإجراء في الفقرة التي تليها والتي يتحدث فيها الجورب في إرجـاع ثالـث عـن قضاء ليلته في جوف المكنسة الكهربائية؛ حيث إن التوقف فـي سرد الحدث تم وفق إحالة من زمن الإرجاع الكلي إلى إرجـاع داخلي تكرر فيه الإجراء السابق بسير الإرجاع ضـمن مـسار القصة نفسه، و فترة الإرجاع الداخلي الأخير يمكن تحديدها من فترة المساء وحتى الصباح.

ووفق ترتيب أحداث النص، بدءاً من زمن الإرجاع الكلي ووصولاً بانتهاء النص المكتوب، يمكننا محاولة البحث عن مـا يسميه جنيت بالسعة والمدى ضمن المفارقات التي ذكرنا.

ويتحدد المدى بعد نهاية الحكي السابق للمفارقة لتنتهي ببداية زمن الاسترجاع، وعلى ضوء تحديد المفارقات السردية في نص " حكاية جورب " يتحدد مدى النص فـي الإرجـاع الكلي وفق البحث عن مؤشر يدل على فترة بداية الإرجـاع، وإن تحدد هنا بإنتاج الجـورب إلا أنـه يفتقـد لأي علاقـة

مترابطة بزمن الحكي في القصة، مع إمكانية تحديدها بالنسبة للإرجاعات الداخلية.

واستندت في بحثي عن السعة والمدى في القصة إلى مؤشر وحيد ومباشر تمثل في تحديد فترة الزواج في نهاية القصة بصفتها تشكل الفترة الوحيدة التي يتضمنها النص المكتوب بشكل مباشر، والبحث وفق هذا المؤشر قد يعد ناقصاً لعدم ارتباط بداية الزواج بما قبله وبالتالي بالحكي الأول في القصة، وهو ما يصعب من خلاله قياس مدى الحكي، ولعدم تحديد فترة نهاية الإرجاع مما يبعدنا عن تحديد هذه الفترة ؛ فالنص ينتهي في زمن الإرجاع نفسه، والبحث في سعة ومدى الإرجاعات الداخلية في النص أراه غير مجد بالنسبة لقياس سعة ومدى الحكي في النص ؛ لأنها تمت وفق إحالة زمن الإرجاع الكلي لزمن الإرجاع الداخلي.

ومن جانب آخر أقتصر في بحثي عن علاقة المدة المتغيرة بين الأحداث ومدة السرد على الفترة التي تبدأ (بكنت أناجي وتنتهي ب دولاب المدخل)؛ كونها تمثل أول إرجاع داخلي، ولتمثيلها علاقة بين هذا المقطع وزمن الحكي في الإرجاع الكلي عبر محاولة ربط السابق باللاحق.

وقد نتفاجأ عند اكتشافنا بأن هذا المقطع ينطوي على أكبر فترة زمنية في النص عبر تذكر الأحداث التي سبقت الحدث الرئيسي وتجاوزها النص المكتوب، وفي ضوء نفس المؤشر الزمني المتمثل في عودة الزوج للعمل بعد نهاية شهر من الزواج، والإشارة إلى بداية الزواج تفتقد إلى تحديد أي مؤشر يدل على التعاقب الحكائي في المقطع الذي نتحدث عنه، ففي هذا المقطع يقف الراوي للتذكر واسترجاع ما حدث له في بيت الزوجين، ليخوض بعدها في مغامرته التي قد تتحدد ضمن فترة الزواج بيومين على الأكثر؛ أي أن الجورب غاب عن المنزل لمدة يومين، وبما أننا نتحدث عن شهر الزواج فالمقطع الذي أشرنا إليه يتجاوز ثمانية وعشرين يوما..... حاول الراوي التطرق لأحداثها في التكرارات الداخلية المتصلة بهذه الفترة، ليصل إلى اليومين الآخرين اللذين يتحدث فيهما الجورب عن مغامرته.

من هنا فإن زمن الحكي، تأسيساً على تقسيم القصة كما كتبت إلى ثلاث مراحل، سار وفق التالي :

في المرحلة الأولى زمن مجهول وعرض سردي متوسط للأحداث، وفي المرحلة الثانية فترة زمنية كبيرة قاربت

" 28 يوماً " عبر سرد بسيط، وفي المرحلة الثالثة أكبر مساحة للسرد في فترة لا تتعدى يومين، وهو ما نستنتج منه أن مدة الحكاية وفق مؤشر الزواج استغرقت شهرا،وقد توزعت على مساحة الحكي كالتالي :

في المرحلة الأولى : إرجاع كلي في زمن غير معلوم، في المرحلة الثانية تجاوزت " 28 يوما " تخللها إرجاع داخلي بعرض وتذكر للوصول لليومين الأخيرين ولسرد الحدث الرئيسي.

في المرحلة الثالثة : سرد لايتعدى يومين تمثل في الحدث الرئيسي وتخلله أكثر من إرجاع داخلي.

بمعنى آخر إن سرد الحكي تم وفق ترتيب عكسي لمدة الحكي ((سرد بسيط في فترة كبيرة، وسرد حدث من تفاصيل في فترة بسيطة)).

حضور السرد وغياب السارد

في كيفية دخول حكي على حكي آخر

((قصة الجبل الأملس من رواية التابوت نموذجا))

من المعلوم أن النص السردي عادة ما يتضمن حكايـــة أو أكثر من حكاية داخل الحكي، تختلف أنماط دخولها وتتفاوت في زمن دخولها، إلا أن الاختلاف يبقى قائماً في تنـــاول الحكـــي المتضمن من مستوى سردي لآخر.

فالتضمين عادة مايشكل مفارقة زمنية مستقلة عن الحكي الأول زمنياً، وسنحاول هنا الحديث عن دخول حكي داخل حكي آخر، كدخول حكاية تسرد على لسان سارد آخر فـــي الـــنص، وأجدني مضطراً للاستشهاد بقصة " ألف ليلة وليلة " لما تتميـــز به هذه القصة من انتشار كبير، فكل قـــصة تحكيهـــا شـــهرزاد لشهريار " تمثل قصا تاليا " ساردها أحد شخوص ألف ليلة وليلة

" شهرزاد "، وقد يكون سارد القص التالي هو نفسه السارد الخارجي " سارد القص الأول ".

من هنا سأحاول الحديث عن القص التالي متخذا نموذجا لحديثي عبر عملية قص وقعت في نص " التابوت " للكاتب عبدالله الغزال, وقبل الحديث عن النص أود التأكيد على التالي :

1- سيقتصر حديثي على نموذج محدد في النص يتعلق بقصة " الجبل الأملس "، واختياري لهذا النموذج لا يعني بأي شكل أنه يمثل باقي أجزاء النص بل على العكس من ذلك فهو لا يمثل إلا الجزئية التي أقصد، والتي تتحدد في النص الروائي من الصفحة ((134 - 137)) التي يقع فيها التضمين، و الصفحة 154 نهاية الفصل والتي أبحث فيها عن أثر التضمين على السرد حيث إن مضمون التضمين تم تناوله حتى نهاية الفصل.

2- أن ما أتحدث عنه لايتعلق بجزئية كما قلنا بل بموضوعة مستقلة ((دخول قص على قص آخر)).

يتحدث القص المذكور عن هجوم قام به الجيش التشادي على جيش الثوار بالقرب من الجبل الأملس، وانتهى بانتصار الجيش التشادي وإبادة كل من حضر الحرب من جيش الثوار، وجاء القص ضمن حكي سارد نص التابوت لرحلة الجيش للاستعداد لمقاتلة الجيش التشادي، ودخوله عوالم الصحراء الإطار الذي سيشهد باقي أحداث النص الروائي.

أما بالنسبة للنمط الذي تم عبره دخول قص " الحرب " فإنه يتمثل أمامي ((ودون اللجوء لتأويلات خارجة عن الحكي في النص)) وفق علاقة موضوعاتية أولاً تحققت وفق تماثل بشكل مباشر وآخر ضمني على النحو التالي :-

- المكان " الصحراء " أولاً ؛ حيث جاء القص كما أشرنا في أجواء دخول القص الأول للإطار الذي تقوم عليه باقي أحداث القص بعد العود لاستئناف الحكي الأول، وتم التمهيد لذلك بالحديث عن بؤرة انطلاق الحرب (الجبل الأملس) فجاء في القص الأول وقبل الدخول في قص الحرب :

((أشار إلى الجبل المقابل المواجه للشمس.شخص ببصره إلى القمة. كانت ساطعة ملساء مصفرة مثل قباب الأضرحة ، ثم قال :

- فوق هذا الجبل توجد نقطة الحراسة اليومية)).

• علاقة نفسية (تتعلق بشخوص النص) وجاءت بشكل مباشر لتخلف أثر القص على السارد البطل بعد سماعه للقصة :

((لم أتمكن من مغادرة مكاني فوق الصخرة المسطحة. استحوذ عليَّ الذعر))

• وجاءت ضمنية لسرد أحداث مفصلة لضحايا الحرب التي من المفترض أن الجنود المستمعين لها سيذهبون فيما بعد لحرب مماثلة، وهذه بعضها :

((غاصت الرصاصة في الرقبة واخترقتها في الفضاء المظلم)).

((تدحرجت قطع الصخور على السفح وتدحرجت معها الجثث المقطعة)).

((زحف قائد العسكر الصغير على مرفقيه))

((فوق القمة رقد القائد مقطوع اليدين))

وسنحاول البحث عن الكيفية التي تم بها إنجاز القص وفق

مستويات السرد الثلاثة عند جنيت ((الــزمن - الــصوت - الصيغة)).

الزمن

قبل التعرض للحذف المذكور في رواية التـابوت نؤكـد على أن الحذف إن كان داخل القصة " القص الأول " أو خارجه فهو يمثل حكياً زمنياً ثانياً، بمعنى أن القص الثاني مستقل عـن القص الأول على مستوى زمن المفارقة، فبالرغم من أن قـصة الحرب التي انتصر فيها الجيش التشادي وأباد فيها جيش الثوار ـ كما يقول القص التالي ـ تم ضمن سرد القصة الرئيـسية إلا أنه وقع خارج زمنها.

تشكلت المفارقة عبر إرجاع وقع خارج القـص الأول أو خارج خط الحكي الأول بإشارة زمنية سبقت سرد الحدث فـي القص التالي، وهو ما يسمى بمدى المفارقة أي أن الحذف وقـع منذ فترة معلومة كما يشير النص :

((– من هذا الوادي دخل أفواج الزنوج قبل سنتين)).

ومدى الإرجاع كما نرى يتجاوز السنتين وهـي إشـارة أخرى لتجاوز الحكي الأول أي قبل بداية النص المكتوب، أمـا

عن سعة المفارقة فلم تتجاوز الأربع صفحات من الرواية لوصف أحداث حدثت في ليلة كاملة، وانتهى القص التالي قبل الوصول لبداية القص الأول، كما أن الإرجاع انتهى على مستوى زمن الحدث قبل الوصول لبداية القص الأول (قبل بداية القصة)، فالحرب قامت وانتهت في زمن سبق زمن بداية النص ولم يصل إلى زمن بدايته المكتوبة، بهذا يكون الإرجاع غير متصل بالحكي الأول فهو ((إرجاع جزئي)) وهو نمط تواتر استخدامه في النصوص السردية، ويأتي الحذف على مستوى زمن السرد ليوقف زمن سرد الحكي الأول وليستأنف بعد الحذف من حيث قام الحذف، أما القص الثاني فلم يتم داخله استعادة أو إعلان لأي حادثة أخرى.

الصوت

انتقل مستوى الحكي في النص المـذكور مـن القـصة الرئيسية إلى القصة التالية وفق إعلان صريح يحدثنا فيه السارد الأول بأن الحكي التالي جاء على لسان أحد شخوص النص " بشير " والذي أخذه عن آخرين ليشير لانتقـال الـسرد مـن مستوى لآخر فيقول :

((بشير قال لي إن الجنود قصوا على مسامعهم أقاصـيص مثيرة وغريبة، وأخبروهم عن قصة الجبل الأملس)).

وسنحاول هنا افتراض توصيف لانتقال السرد من مستوى لآخر مستقل عنه زمنياً ومتضمناً للخطاب السردي.

انتقل السرد فيما يتعلق بصوت السارد من مستوى لآخر عبر إسناد الحكي في القص الأول لسارد بـضمير المـتكلم المنتهج للنهج السيري الذاتي على لسان سارد خيالي، وبهـذا يكون ((ساردا خارجيا عن القص التـالي))، بالمقابـل تـم الانتقال للقص التالي كما ذكرنا بشكل صريح علـى لـسان

السارد الخارجي، وجاء القص التالي أو المتـضمن بـضمير الغائب، هذا إذا اكتفينا بإشارة السارد الخارجي، إلا أننا نجد أن القص التالي جاء وفق الحكي ((بضمير المتكلم)) " الذي يحكي ويصف ويسند الأقوال داخل القص على لسان شخوص الحكي التالي " وهو ما يتحدد عبر التضارب مع إسناد الحكي الصريح كما يشير السارد ويؤكد علـى " فنـاء الجنـود "، وبالتالي على عدم وجود شخص داخل الحكي يمكن إسناد فعل الحكي إليه :

((ماتت صيحات الجنود، ماتوا سريعاً. الموت الـسريع يجنب صاحبه الإحساس بالألم)).

بعد العودة لاستئناف الحكي الأول يشير الـسارد لوعيـه بقص خال من وجود أي شاهد يمكن إسناد الحكي إليه، ولقـص يتضمن جملا سردية بشكل مفصل على نحو يستحيل فيه القص دون وجود مرجعية لعملية السرد كقوله :

((تفتتت الجمرة. تناثر شررها فـي فتافيـت صـغيرة، تطايرت في الريح. غاصت الرصاصة في الرقبة واخترقتها إلى الفراغ المظلم)).

قلنا بأن سارد القص الأول أشار لوعيه بهـذه الإشـكالية

بشكل صريح على لسان أحد جنود القص الأول بعد العودة من سرد القص التالي :

((- أنا لا أصدق قصة السيجارة هذه. من نجا أصلاً من تلك الحادثة حتى أخبر بسبب اندلاع المعركة ؟ لقد قيل أن سبب الكارثة هو أن الجندي الذي كان يرابط فوق الجبل أشعل نارا كبيرة بينما الجنود نائمون. هذا ما قاله بعض قوات القاعدة التي صعدت الجبل بعد المعركة. لقد وجدوا النار لا تزال مشتعلة)).

لاشك بأن النص هنا قد قال ما قاله في التضمين المذكور، حتى بعد الإشارة الضمنية " في الاستشهاد السابق على لسان شخوص القص الأول " لتجنب مسؤولية الحكي، وهو ما يدعوني للانتقال إلى مستوى الصيغة لتعيين الكيفية التي تم بها القص بعيداً عن مضمون الحكي، وقبل الانتقال للصيغة التي تم بها إنجاز القص سأعين في الاقتباس السابق من النص وما استتبعه من حوار الجنود في القص الأول بخصوص مضمون الحكي التالي بعض الجمل التي جاءت لتؤكد على أن الحادثة تمت وفق أقوال متضاربة ولم تجمعها قصة واحدة :

((جمرة سيجارة، أو نار مشتعلة في حطب، المهم أن الجنود قد دفنوا)).

((ثم إنني أشك في حدوث القصة من أساسها)).

((يا راجل افهم .... أنا أؤكد أن القصة ملفقة)).

وأؤكد مرة أخرى على أن ما أعنيه هنا لا يتعلق بحدوث القصة من عدمها، وإنما بالكيفية التي أنجزت بها القصة، وهو ما سأحاول طرحه في مستوى الصيغة متأسسا على ما قلنا في المستويين السابقين.

الصيغة

ربما صار من المسلمات في علوم السرد ـحسب ما اطلعت على أقل تقدير ـ أن سرد الأحداث لحكايتها بشكل حكاية خالصة دائما ما يكون أبعد مسافة من حكاية الأقوال وذلك لسبب بسيط جداً يتعلق بوجود وسيط سردي لحكي الأحداث بشكل أوضح من حكاية الأقوال التي يتم فيها إسناد فعل الحكي بشكل مباشر لإحدى شخوص النص، ففي النص المذكور تمت محاولة إنتاج الكلام وفق صيغتين سرديتين كالتالي :

((رن اصطدام رصاصة بحائط الصخر قرب رأسه وتطاير شرر في الظلام. بدأ فريق من الزنوج في تسلق الجبل من جهة أخرى)).

ويقول على لسان أحد شخوص القص التالي :

((– الوادي كله يلمع بالوميض، إنهم يتدفقون كالسراب أبناء العاهرة. إننا هالكون)).

في المقطع السردي الأول يتم سرد الحادثة وفق سارد

وسيط يخبرنا عن أحداث المعركة بشكل مفصل ؛ حيث إننا لا نعلم إلا ما يقوله هو عن أحداث الحرب.

أما في المقطع الثاني وإن جاء القول ضمن حكاية يسردها سارد إلا أنها جاءت مستقلة من حيث الصيغة وفيها يتوقف السارد عن الحكي مسنداً إياه لشخصية أخرى في النص بشكل أقوال مباشرة وعلى لسان أحد الجنود الذين لقوا حتفهم كما يشير لذلك النص.

وإذا كانت حكاية الأقوال تتم بإسناد الحكي لشخصية ما في الرواية ـ أي شخصية كانت((**حقيقية أم وهمية**)) ـ لإنتاج الخطاب، فإن ما يحدث في حكاية الأفعال (كما يقول جنيت) عن طريق نقل حدث غير لفظي إلى حدث لفظي تحتفظ فيه اللغة بدورها كوسيط.

ونجد عند جنيت في تمييزه لخطاب الشخصية حالة أخرى يقوم فيها السرد بتحويل النص من حكاية أقوال إلى حكاية مسرودة يسميها (بالخطاب المنقول)، وسنكتفي بهذا القدر من توصيف دخول قص على قص آخر الذي حددنا إطاره السردي أو حدوده داخل النص لنقف أخيراً عند صياغة بعض النقاط على الشكل التالي :

اتخذ التضمين داخل رواية التابوت ونحن نقصد تضمينا في حد ذاته (وهو لا يمثل أي تضمين آخر) ، قلنا بأنه اتخذ زمناً آخر من خلال مفارقة زمنية تشكلت في هيأة " إرجاع ".

تكرار استخدام ضمير السارد في القص الأول إلى القص التالي دون البحث عن شخصية صريحة يتم إسناد فعل الحكي إليها (مع الاحتفاظ بالإشارة الصريحة لافتراض إسناد فعل الحكي لشخصية غائبة).

تم السرد داخل التضمين ضمن خطابي الشخصية المتعارف عليهما في سرد الأحداث ((حكاية أفعال – حكاية أقوال)).

سأفترض بأن النص انتقل من مستوى لآخر بشكل عكسي ابتداء بالعودة الأخيرة للقص الأول الذي أشار فيه السارد بشكل صريح إلى أن النص تضمن أقوالا على لسان شخوص مجهولة، هذا إذا ما تجاوزنا الناقل الوسيط " بشير " وهو ما يؤكد العودة التي افترضناها بالكيفية التي تم إنجاز النص بها، والمتأسسة على أن الأقوال تتناسب في سردها عكسيا مع الأفعال على مستوى المسافة وزمن السرد، وهو ما يؤكد بأن النص لم يكن يروي أفعالاً إلا وفق إشارة السارد الأول إلى أنها أقوال غير صحيحة، وطبقاً لهذه الإشارة فإن النص بالفعل قد روى أقوالا،

وهي كما يشير لذلك أقوال صحيحة أو غير صحيحة " بالنسبة للسارد طبعاً "، إلا أنه يؤكد عدم وجود مرجع " حقيقي أو خيالي " لروايتها ، إلا أنه بالمقابل قد انتهج نهج سرد الأفعال في النص " التضمين " بشكل تفصيلي ، وهنا يبقى أن نشير إلى أن القص وقع ضمن سرد لحادثة غير مبأرة ؛ إذ كانت تشكلت ضمن حكي مستقل وخال من أي شخصية مبأر عليها الحكي.

الدور الوظيفي للشخصية
في قصص أحمد إبراهيم الفقيه

مع استمرار الأبحاث والدراسات حـول تجـارب الأدب بمختلف أجناسه يسعى التحليل الأدبي إلى الإحاطة بالمفاهيم التي تسيّر حركة الكائن الأدبي حسب رؤية الباحث المعاصر ، ويظل الجدل حول قيمة بعض المفاهيم في علاقتها بعناصـر العمـل الأدبي (كنتاج لحركة هذه العناصر) قائماً ، نحـو تأطيرهـا داخل منظومة عمل ممنهجة على أسس بحثية معلومـة ووفـق التأكيد على تجارب التأصيل المقدمة سابقاً ، وهو مـا (يؤكـد) على شرعية المفهوم عبر أحقية استخدامه فـي حقـول العمـل كمفهوم متعارف عليه في الكشف عـن (امتـدادات) حركـة عناصر العمل ، وإلى حين اكتشاف مجالات مغايرة داخل أروقة العمل الأدبي تظل هذه المفاهيم بمثابة الأداة التي تنطلق منهـا دراسة الناقد في حقول الشعريات .

من بين المقولات التي تم تناولها بشكل موسع ابتداء من بدايات القرن المنصرم مفهوم (التبئير) في فضاء أي نص شعري كشكل من أشكال تنظيم الخبر ، وإن اختلف البعض في تنميطه من حيث وجوده في مختلف النصوص السردية ، إلا أن هذا الاختلاف منحه مساحة واسعة في إطار البحث والتقصي ، فخلال تلك المرحلة وضع هذا المصطلح تحت عدسات العديد من الأبحاث لبلورته وإخراجه إلى حيز الدراسة التطبيقية في النصوص الأدبية ، وعلى مستوى بالغ الأهمية تعلق بالتقنية السردية في كتابة النصوص ؛ حيث بالإمكان الاستفادة من وجود هذه الخاصية في أي نص (إن الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبداً في (ذاتها) ، بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة)[1] .

ولكل عمل سردي بؤرة للسرد تقوم عليها وجهة نظر العمل أو جزء منه ، ويستقل عمل هذه الرؤية عن مقولات أخرى قد تكون ملازمة لها ، وهنا تكمن قيمة الأبحاث النظرية المتعاقبة .

ففي دراسة عن الموضوع يؤكد جنيت [2] على الحدود الفاصلة بين الرؤية والصوت في فضاء العمل ، هذه الخطوة التي أجراها جنيت ضمن فصول الصيغة تعد من الخطوات

الهامة على الصعيد الإجرائي نحو وصف مستقل لكل مستوى على حدة ، إلا أن التلازم بين المستويات في علاقة إدماجية هو ما يفضي إلى معنى .. وعليه فإننا سنحدد جانب التناول في أحد نصوص الكاتب أحمد إبراهيم الفقيه ، وهو نص (موعد تحت برج الساعة) ، الذي تضمنته مجموعة (مرايا فينيسيا) الصادرة عن دار الشروق .

وبناء على ما سبق سنهتم بتناول جانب وحيد يخص الشكل الذي انتهجه النص في بناء أحداثه ، حول شخصية وحيدة تم إسناد الحكي إليها وفق استخدام ضمير المتكلم ، وكنا قد تعرضنا سابقاً لاستخدامات هذا الضمير ؛ إلا أن ما يعنينا منه هنا ـ بالإضافة إلى تناول رؤية العمل والتي تم إسنادها إلى شخصية محورية ـ أمر آخر قد لا يعني شكل البحث بقدر ما يعني آلية اختيارنا للنص ، وهو ما يخص حضور ضمير المتكلم في أغلب أعمال (أحمد إبراهيم الفقيه) ، والذي يحتاج إلى دراسة مستقلة للكشف عن آلية عمل هذا الكائن بمختلف أبعادها .

في قصة (موعد تحت برج الساعة) اعتمد النص من خلال استخدامه لضمير المتكلم على بناء القصة وفق عمل مجهد لشخصية وحيدة استخدمت المونولوج الداخلي (كوسيلة اتصال)

لاستدعاء باقي عناصر الحكاية منطلقة من تجربة مفترضة لهذه الشخصية ، ونحن نؤكد على (استدعاء) بدلاً من (وجود أو تكاثر) باقي مفردات النص حول هذه الشخصية، ويقوم الاختلاف بين الاستعمالين (كما نرى) من خلال المستوى الزمني الذي تعمل في إطاره الشخصية ، ذلك أننا نتحدث عن نمط من القصص التي تكون فيها ((الذات)) مركز العمل ومحركه منذ ولادة النص وعند تأثيثها لفراغه وفق استدعائه لباقي عناصره عبر منظومة بسيطة ، ويعمل هذا النمط (كما نلاحظ) على إعاقة مسار حاضر النص وفق غيابه في مناسبات عديدة عن هذا الحاضر للاستعانة بشبكة معلومات خارجية تشكل مخزونات ستصبح فيما بعد تفاصيله مؤثرة في مسيرة النص ، باستدعاء بيانات تقوم بأدوار نحو بناء المخيلة الحكائية في هذه القصة تأسيساً على أزمنة تختلف عن الزمن الذي يفترضه النص في البداية : (مضت نصف ساعة وأنا أنتظرها)[3] .. حيث تكشف لنا هذه الجملة عن زمن السرد في بداية النص ، بعد أن نعلم أن زمن البداية يتحدد بعد مرور نصف الساعة الأولى ، وستخلو المعلومات التي تأتي بعد هذه النقطة من الأهمية في حال غياب مرجعياتها وأسباب حدوثها ،

لهذا أشرنا إلى ما أسميناه (بالمخزونات) التي يلجأ إليها النص لتغطية المساحات الشاغرة عمداً .

- (يجب أن أترك هذا الانتظار الذي لا معنى له – قلت في نفسي – وأمضي للاعتناء بشؤوني الأخرى ، ولكن أية شؤون تنتظرني في مدينة أجنبية جئتها ولا أعرف من أهلها إلا أرملة عجوز هي مسز كين ....) [4] .

- لا أدري كيف صبرت هذه المرأة على حديثي ، وكيف هزت رأسها بالموافقة (..........) رأيتها تقف أمام متجر يبيع ألعاب الأطفال ، كان هناك قرد يضرب الطبل ، وراقصة إسبانية ترفع طرف ثوبها [5] .

يعتبر الاقتباس الأول من النماذج الجيدة في نص القصة التي يعبر بها من زمن إلى آخر ، وهو يستخدم سلسلة سببية بسيطة ينتقل عبرها من حاضر للكلام يمتد إلى حيث استفهام يحيل بدوره النص إلى نقطة سابقة تتعلق بخبر سابق ، ليزودنا بخلفية تتعلق بحداثة وجود الشخصية في بلد أجنبي .

ويهتم الاقتباس الثاني باسترجاع سردي لأجزاء مفقودة في القصة ، تنتج عن حذف متعمد في حاضر السرد ، وذلك للإشارة إلى اللقاء الأول الذي حدث قبل انطلاق بداية النص .

ويبدو ظاهراً مدى اعتماد النص في عرض معلوماته على مستوى سيطرة مفردات المونولوج في التحكم بالنظام القصصي وضبطه لتمرير المعلومة ، حسب خلق المبرر ، ولانـــضمامها إلى شبكة البيانات التي تشكل النص .

إن انتهاج هذه الآلية في أغلب مراحل التكـــون _ كمـــا أسلفنا _ تعتمد بشكل كبير على حركة شخصية وحيدة ، وبفعل منظورها الذي سيتجاوز عمله من إدراك إلى رؤية كاملة .

من جانب آخر فإن سرد الأحداث المتخيلة أو الواقعيـــة هـــو إيهام لغوي للتقليد ، وإن دلالة اللغة تقف عند درجـــات الـــصناعة ، بهذا فإننا نقف عند مقاطع في بعض النصوص لنتـــساءل عـــن أهميتها.. فهل يمكن أن نجد في النصوص شيئاً يخلو من الأهمية ؟

يزعم بارت بأن (لكل شيء معنى ، وإلا فلا معنـــى لأي شيء) [6].. فما معنى وجود مقاطع تخلو مـــن الأهميـــة علـــى مستوى القصة في نص (موعد تحت برج الساعة) ؟

إن مجرد ذكر (المسز كين) في الاقتبـــاس الأول لـــن يضيف شيئاً على صعيد مسار القصة ، ورواية قـــصة القـــرد والراقصة الإسبانية قد يراها الكثير شكلاً من أشـــكال الحـــشو الزائد عن حاجة النص ، وهو ما يقودنا إلـــى تثمـــين جنيـــت

لاصطلاح أقره بارت تحت مسمى (أثر الواقع)[7]، وأنا أزعم بأن المقاطع المقتبسة سابقاً تمثل شكلاً مناسباً لهذا المسمى .

فالقصة تقرر في أكثر من مناسبة خضوعها لسيطرة الواقع بمفرداته التي لا توجد إلا من باب الإعلان عن وجودها الذي يحتمه (الوهم المرجعي) للأحداث في القصة ، فعند حكاية بعض الأحداث قد نصطدم بأجزاء نعتقد بأنها تافهة أو زائدة ، إلا أن المسز كين برفقة ابنها وكلبها وجدت بداعي يقتضيه تقليد الواقع ، وهو ذات الوسيط الذي نتواصل عبره مع نص القصة .

ومشهد القرد والراقصة سيتخذ موضعه من الجانب التركيبي للنص ، ويكتسب شرعية وجوده في القص من هذا الجانب ، حتى في حال تحدثنا عن الإضافة الجمالية أو الإحالة الدلالية الناتجة عن إسقاط أطراف هذا المشهد على الفكرة التي تحرك مسار العمل (القرد / الراقصة) ، (البطل / المرأة المنتظرة) .

من جانب آخر فلعلنا نعلم جيداً أن بعضًا من الاصطلاحات التي تم إرساؤها والتعارف عليها لاحقاً في حقول السرد قامت على أساس الوظيفة المنجزة داخل المنظومة ، واستناداً إلى هذه الفاعلية قد تمنحنا التجربة إمكانية التمييز بين

عدة مصطلحات تشترك في احتلال مساحات مفاهيمية متقاربة من زوايا محدودة ، والأمثلة في هذا الجانب عديدة ، ربما أقربها إلى حديثنا التدخل المعلوم في وظيفتي (السارد والبطل)، فمجرد اشتراك الكائنات في وظيفة واحدة لا يعنى اشتراكها الكلي في جميع الوظائف ، وفي هذا الجانب قد نذكر بعضاً من الاختلافات التي تناولها جنيت حول التطابق الوهمي في أداء بعض هذه الوظائف ؛ ذلك أن الاختلاف سيكون قائماً قبل أن نعلم بأن السارد يعلم أكثر من البطل ، حتى في حال كان هذا السارد هو ذاته البطل ، وبمجرد تناول الطرفين بالتحليل سنلتمس مدى الاختلاف بين الكائنات وسيظل التطابق محل التباس لاغير ، ومن ثم فإن التبئير على البطل في بعض الحالات هو عند السارد تقييد اصطناعي للحقل ، سواء بضمير المتكلم أو الغائب ، هذا ما يقودنا إلى تداخل أكثر تعقيداً وأعنى بذلك التمييز بين شخصي السارد (أنا السارد وأنا المسرود) ، وهو ما يتكرر غالباً في الحكي بضمير المتكلم كما في قصة (موعد تحت برج الساعة) ، وبتحديد أكثرعند اعتماد المونولوج الداخلي كصيغة لاستخدام الضمير ؛ حيث ينشطر شخص المتكلم إلى قسمين ، فيكون ذاته المتكلم والمتكلم عنه ، وهي تقنية وإن

كانت ليست بالحديثة إلا أن استخدامها في السرد الحديث منحها فاعلية على مستوى الاقتصاد في الحكي .

فكما قلنا اعتمد سارد القصة المتناولة هنا على تمرير خطابه عبر شخصية وحيدة اضطلعت بوصف ((أفعال الشخصية)) وعرض سيرة المكان لخلق الحدث بمبرراته ومكوناته.

إن إتمام هذا العمل لن يتم دون اللجوء إلى استدعاء شخص آخر يساند وجود هذه الشخصية ، شخص غير مرئي ، فهو لن يكون المؤلف ولا السارد ، وفي الوقت نفسه هو ليس بعيداً عن محور القصة بل في طوعها ، ويعلم ما تعلمه ، إنه لاشك ذات هذا المحور الغائبة إلا من لحظات احتياج النص إليها ، وسيكون سنداً فعلياً في تمرير أية معلومة (خبر – إيحاء ..... إلخ) في جسد النص ، وبإمكانه أن يكون في لحظات عديدة المتغير الذي يستعين به المحور في الانتقال من مستوى لآخر في خطاب النص ، وهو بهذا يؤدي وظيفة للسرد ولمحتوى القصة .

_ (كيف أوهم نفسي بأن لي موعداً معها) (8)

_ (لم أترك شيئاً خلفي عندما جئت لهذه البلاد) (9)

إن الفصل بين أنا السارد وأنا المسرود في الاقتباس الأول يحيل إلى درجة من الوعي تكتسبها الأولى تجاه الثانية ، وسنعلم بعد تتبعنا لأحداث القصة بأنها درجة زائفة لتلاشى الوهم عن (أنا المسرود) ووضعه في هذه الجملة محل تشكيك ، وتكررت هذه الحالة في القصة بأكثر من شكل في انتظار حدوث الموعد ، وتم اتباع هذه الآلية بامتياز في عمل القصة ، وإن كانت تظهر بأشكال متفاوتة عبر المونولوج الخالص .

في الاقتباس الثاني يحدث الانشطار بفعل وجود زمن مختلف يعمل على احتواء شخص آخر استناداً على اختلاف الحالة ، وسيكون زمن السارد بمثابة نقطة إعلان عن هذا الانفصال بين عالم حاضر وعالم مستدعى ، ويتم الإجراء هنا ليؤكد على مقاطع أخرى حملتها القصة عن خلفية تكوين الشخصية ، النشأة الشرقية ، وهو ما يضيف باستمرار إلى هذه الشخصية طابع الاختلاف عن الثقافة المؤطرة لأجزاء المكان .

لا شك بأننا هنا أمام مجموعة محددة من الأخبار التي تغطي مساحة السرد حسب شكل وحجم استدعائها في القصة ، وبتنوع الوظائف التي تقوم في هذه الحدود .

إلا أن هذه الأخبار تحضر بفعل احتياج هذا النص (بالذات) إليها ، ولن تكون بالضرورة صادقة بالنسبة إلينا ، ونحن نتحدث عن الأخبار التي ترضخ لنسب متفاوتة من الأحكام الشخــصية من قبيل (جميلة ــ رائعة ــ قبيحة ــ مدهشة .... إلخ) .

وهي نموذج جيد لما يسميه تودوروف " الأخبار الذاتية " في المقولة الرابعة (للتمييز بين أنواع الرؤى) ، وهنــا ربمــا نجد أنفسنا أمام أوهام لا أخبار ، ويكفي أن نشير لاســتناد قصة (موعد تحت برج الساعة) إلى الطبيعة الــسيكولوجية ، ونحن نتابع التأثيرات المتلاحقة بفعل الوسيط اللغوي على طبيعة السرد كما افترضتها القصة ، وهي حالة يقر النص في أكثر من مناسبة بأنها تقع ضمن الاحتياج الناتج عن (الكبت ــ القمع ــ .... إلخ) .

(ـ لماذا أتخلى عن موعد لم أحصل عليــه إلا بالعنــاء و المكابدة مهما كان موعداً كاذباً زائفاً ، فهو موعد مع امــرأة جميلة) .

ولكن من أين لهؤلاء النسوة أن يعرفن أنني جئت من بيئة صحراوية جعلت رسالتها في الحياة هي الفصل بين النساء و الرجال ؟).

إلى جانب تأكيدنا على الكم الهائل من الأوهام التي تحملها أخبار القصة ، و التي شاع وجودها في مثل هذا الاستخدام عند الفقيه أو غيره ، علينا التأكيد على أن هذا الوجود لا ينقص من قدر العمل ، وقد يضيف إليه ؛ ذلك أن النص لا يقف عند (قضية الصدق والكذب) ، إلا أننا نحاول اقتفاء أثر حركـــة شخـــصية وحيدة في النص و الوظيفة التي اضطلعت بها هذه الشخـــصية في عمل الحكاية .

بهذا فإننا نقف أمام إحدى آليات عمل الكاتب أحمد إبراهيم الفقيه في بناء عالمه السردي ، بفعل عمل شخصيته المحورية ، وهي عادةً الشخصية الوحيدة التي يتم تبئير العمل عليها ، ونحن نتحدث عن معظم أعمال الكاتب القصصية و الروائية من خلال نموذج رأينا أنه يحقق بامتياز الفعل الوظيفي نحو بناء قصصي يقوم على هذه الآلية .

الهوامش

1 - الشعرية _ تزفيطان تودوروف _ ت شكري المبخوت وآخرون _ ص 50 _ دار توبقال.

2 - خطاب الحكاية - جيرار جنيت - ت محمد المعتصم وآخــرون - المجلس الأعلى للثقافة - ص 199 .

3 - مرايا فينيسيا _ أحمد إبراهيم الفقيه - دار الشريف _ ص 55 .

4 - نفس المصدر _ ص 55 .

5 - نفس المصدر _ ص 57 .

6 - التحليل البنيوي للقصص - ت منذر عياش - مركــز الإنمــاء الحضاري - ص 41 .

7- المصدر رقم (2) _ ص 180 .

8 - مرايا فينيسيا _ ص 56 .

9 - مرايا فينيسيا _ ص 59 .

الملاحـــق

ملحق 1

البرزخ[1]

اشتعل الفضاء في الواحة.

بقيت في القمة، وسط فروة السعف، فوق العش، تحتمـــي بالنخلة، وتحمي الفرخ.

في الأسفل، عند الجذع، كمن مقاتلان خلف تلـــة رمليـــة صغيرة. يرتديان ثياباً فضفاضة، ناصـــعة. معمّمـــان بلثـــامين ناصعين أيضاً كأنهما أقبلا للمساهمة في فرح أو عيـــد ولـــيس للمشاركة في اشتباك. أحدهما نحيل، طويل القامة، يمسك بسلاح قصير الذراع. أما الثاني فمكتنز، عـــريض المنكبـــين، يمـــسك بسلاح أطول ذراعاً. زحف النحيل على مرفقيه حتى رأس التلة.

---

(1) قصة للكاتب ابراهيم الكوني صدرت ضمن مجموعته القصـــصية " وطـــن الرؤى السماوية " عن دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان.

سدّد الأداة إلى الشمال و.....

- طاخ - طاخ - طاخ...

ثلاث مرات. فزعت. تكوّر القلب وتـدحرج إلـى أسـفل. صفقت بجناحيها دون أن تدري. وجدت نفسها تتخلى عن الفـرخ وتطير. اخترقت الفروة وخرجت إلى الفضاء. رفرفت بهلع وهـي تتجه صوب الأحراش البعيدة. ولكنها سمعت النداء البائس:

- صوْ - صوْ - صَوْ...

فتذكرت الفرخ. عاد لها العقل الطائش فحلّقت في دائـرة طويلة وعادت باتجاه النخلة المكابرة. في اللحظة التي مرقـت فيها داخل الفروة تزلزلت الواحة بالدوي:

- بووم !

اهتزت النخلة، وشاهدت أفراداً من العشيرة ينتشرون فـوق الأحراش الشمالية، ويشتتون في الفضاء. ظلـت ترفـرف داخـل الفروة في احتيار. حلّقت فوق العش. ظل الفرخ المزغب يرفـرف بجناحيه في عجز، شاهراً رقبته البائسة الصغيرة في الهواء، باحثاً عن صدرها. حطّت فوقه وغمرته بريشها الدافئ، الكثيف.

دس رأسه في الريش، هرشها بمنقاره الشقي في الصدر.

ظل الصدر يعلو ويهبط. في الناحية الأخرى ارتفعت سحابة من الغبار. غطّت قرص الضُّحَى وأخفت سرب العشيرة. في الأحراش ارتفع ذيل طويل من دخان.

هدأ الدويّ المتبادل. توقــف حــوار البــارود. ولكنهــا استمرت ترتجف. في ريــشها ارتجــف الفــرخ وازداد بهــا التصاقاً. تلاحماً. تداخلاً، فأصبح نبضهما، رجفتهمــا، إيقاعــاً محموماً واحداً. ظل الغبار يتصاعد في الفضاء. تبعــه دخــان الأحراش الشمالية في ذيل شفاف، انتهكتــه أشــعة الــشمس. تخاطب المحاربان عند الجذع.

استند النحيل على النخلة وتلهى بالتخلّص من الغبــار. فــي حين انهمك الآخر في الاعتناء بالسلاح وشحنه بقطــع الــذخيرة. راقبتهما من خصائص السعف وتمنّت أن تبلعهمــا الأرض. لــو بلعتهما الأرض أو طارا فــي الفــضاء، مــع حبيبــات الغبــار، لاستعادات قلبها وذاقت طعم الخلاص والسكينة، لو اختفيا لضمنت سلام العش وسلامة الفرخ العاجز، الخائف، الوحيد.

هيمن . سكون

فكرت. لا يكمن السبب في المخلوقين. فهمـــا يحتميـــان بالجذع كما تحتمي هي بالقمة. بالفروة. بل المـــصيبة أنهـــا لا تمتلك مخالب مثل الصقور. لو كانت صقراً لاحتضنت الصغير بين مخلبيها وفرَّت به إلى أبعد نخلة، أو دغـــل أو واحـــة. لا. الذنب ليس هنا أيضاً. ليس من حقها أن تحلم بامتلاك ما لم تهبه الطبيعة. هل هي أحكم وأذكى من الطبيعة حتى تتجاسر وتحمل نفسها وزر هذه الأمنيات البلهاء؟ الخطأ في مكان آخـــر. أيـــن الخطأ؟ و.......

- طاق. طاق!

ثم:

- طق - طق - طق.

لم تعد تحتمل. وجدت نفسها تحلّق عالياً، بعيداً، غائبـــة، ناسية. وما أن عادت إلى نفسها حتى دارت وعادت إلى الفروة. إلى العش. وجدته ينتفض كأنه يحتضر. يزقـــزق بـــصوْصوته الفاجعة ويبحث عن حضنها الدافئ المفقود. ضمته إلى صدرها وضمت أيضاً رجفته إلى رجفتها. هَدَأ حوار النّار، راقبت تنقّل المحاربين على طول الجبهة الجنوبية. غيروا المواقع واحتمـــوا بالاستحكامات الرملية، ولكن الجار النحيل وضيفه البـــدين لـــم

يتحركا. أفلت منها الذّرق رغماً عنها. أفلت من الفــزع فــسقط على ذراع النحيل كما يبدو. سمعته يقول لجاره:

- هل يعقل أن يتحمل الحمام الطلقات ويبقى في رأس النخل؟ عجيب !

ضحك زميله. سمعته يعلّق:

- ربما فرخ. في القمة يبقى العش، ولكن الحمام يطير.

ثم ضحك، ولا تعرف لضحكته سبباً. إذن، أين الخطــأ؟ الخطأ في رجفة أخرى. الرجفة الأولى. خفقــة القلــب البكــر والتعلّق بالقرين. لو لم تعشق لما ارتبطــت بقــرين وارتكبــت الحماقة. نعم، في هذه النزوة يكمن سر الشقاء كلــه. تعلقــت، فباضت، فقسمت بيضة العشق عن الثمار. عن الخطيئة. عــن الفرخ. الفرخ الذي يملك قلبها ويشدّها الآن إلى الشجرة، فتبرك راجفة بين الأشواك والليف تحت رحمة الخطر. تحــت رحمــة الطقطقات والطخطخات والدمدمات. دمدمات وحشية لم تــسمع بمثلها قبل اليوم. روت لها جدتها عن هذا الدوي أساطير عقــب عودتها من هجرة موسمية شقية إلى الشمال البعيد، ولكنها لــم تظن أبداً أن أساطير العجائز يمكن أن تصبح حالاً واقعاً.. و...

- بووم !

اهتزت النخلة، تزلزلت الأرض. احترقت السماء والشظايا وسحب الغبار والدخان. كادت الواحة البائسة أن تختفي. ومن فرط رعبها انشلّت هذه المرة. عجز جناحها عن الرفرفة، فتكوّمت، وتكوّرت حول نفسها حتى كادت أن تختفي أيضاً. صَوصو الفرخ في أحشائها وتحولا، معاً، إلى كتلة واحدة، صغيرة، راجفة، من الريش. تحت الريش ساح سائل، وغمر البدن بالنداوة والبلل. من عينيها أيضاً فزّ البلل. بلل حار وأليم. تحول قلبها إلى جمرة تتجوّل في صدرها وتلعن الذكور. يظل الذكر يحوم حول الأنثى حتى يوقعها ثم يتركها مع الفراخ في العش ويهرب. يهاجر وراء أول أنثى ويدعها وحدها مع الفراخ والخطر. لعن الله الذكر.

في الأسفل، عند الجذع، بصق البدين لعاباً ممزوجاً بذرّات الرّمل، وخاطب رفيقه:

- أخبرت الزّعيم بسلوك هذا الغول !

النّحيل لم يجب. انشغل بإزالة الرّمل عن البندقية، ثم شحنها بأصابع الرصاص. أضاف البدين:

– فوهته في سعة فم التنّور، طلقته تولول طويلاً قبـــل أن تسقط. ثم، ثم تزأر كالسّبع عندما تنفجر.

أنصت للمناوشات بعيارات البنادق في الجهـــة الغربيـــة، القريبة من أحراش السّواقي. علّق النحيل فجأة:

– مسكين الحمام. يرمي بالفضلات وهو معتصم برأس النخلة.

لن يتمسّك بالبقاء في النخلة لولا وجود العش. مسكين الحمام.

ولكن الرفيق مسح العرق عن وجهـــه بطـــرف لثامـــه. وواصل حديثه عن سلوك ((الغول)).

– يخرج من هذا الوحش القبيح بدن يكفي لحرق غابـــة، رأيته عندما هاجمونا في مدن الشمال، عند بداية الغزو، يحرق مزرعة كاملة. ألم تر النّار كيف اشتعلت هناك في الأحـــراش، منذ قليل؟

هَسْهَس النحيل بكلام مهموس مثل أغنيّة شجينة مكتومـــة من النّوع الذي يخاطب به المهاجر الملكوت القائم خلف الأفـــق الخفي عندما يكون وحيداً في الصحراء. أنصت البدين للنّـــشيد فلمعت عيناه بالبلل والوميض. قال بصوت كسول:

– قلت للزعيم إنهم لن يدعونا نصل إليهم. سيرموننا بحمم

التنّور من أبعد مسافة كما فعلوا معنا في الشّمال، ولكنه لم يأخذ بتدبيري؛ لأن المثل يقول: ليس من رأى كمن سمع.

هيمن صمت متوتر، كئيب، محفـوف بالانتظـار. ازداد البريق في عيني البدين، أفلتت من مقلته اليمنى حبة نقيّة كقطرة مطر ثم قال بصوت مخنوق:

- إنهم جبناء !

في تلك اللحظة انطلق العويل المكتوم، المشبوه، المتوعّد، الغدّار، قبل أن تسقط القذيفة عند حضيض النخلة.

قبل أن تفيق تماماً من الدوي سمعت صوتاً طـائراً فـي الهواء. أدركت، في غمضة، أن هذا الصوت الكئيب، الموحش، الخفي، كان قد سبق الانفجارين السابقين، فـازدادت تـضاؤلاً والتحاماً بالوليد، حتى أصبحا قطعة واحدة. وبرغم هذا الالتحام إلا أن قوة الدمدمة هذه المرة أجبرتها أن تنفصل، فـي لحظـة مشحونة، خاطفة، عن الطرف الآخر، عن جزئها، عن نفـسها، وتطير إلى أعلى بدون إرادة أو وعي. فردت جناحيها تلقائيـاً، وبرغم أنها لم ترتفع، فوق العش، سوى شبر أو، ربما، عقلـة إصبع، إلا أنها لم تجد العش، عندما عـادت وأرادت أن تنـزل فوق الوليد.

ماذا حدث؟ لم تنتبه، هذه المرة، للدوي، لم يفزعها عنف الانفجار، لم يتدحرج قلبها إلى أحشائها؛ لأن الشظية سلخت قلبها من جسدها وأخذته، مع العش، إلى المجهول. تفقّدت الفروة بنظرة واحدة، شاملة، ولكنها كافية لترى الفاجعة. لا أثر للفرخ. ضمت جناحيها إلى صدرها ونزلت على رأسها، نحو الأرض، وسط عاصفة الغبار التي خلّفها الانفجار. كان الرجل البدين مُمَّداً على الرملة، بجوار الجذع، وقد غطاه الغبار والدم وأشلاء العش. فوق صدره رقد فرخ صغير، أخضر، مكسو بزغب ذهبي. بمنقار مفتوح كأنه يطرح سؤالاً. في رقبته نز خيط صغير من الدم.

ظلت ترفرف فوق الجثمان المُمَدَّد بجنون من فقد عقله أيضاً.

زحف النحيل نحو رفيقه. تفحصه لحظات، ثم أسبل له جفنيه وسحب على وجهه اللثام. حام حوله وحامت هي فوقهما. جرَّه من رجليه ويمّمه شطر القبلة. ولكنه لم يقترب من الفرخ.

رفرفت فوقهما بيأس وجنون

ثم..

ثم عاد الصوت المخيف. الخفي، الوحشي، الـــذي ســـبق الدوي. وقبل أن تتدبر الخطر هوى جسم ودوى انفجار. اختفى الجثمان مع الفرخ، وطار إلى أعلى الرجل النحيل. فـــي نفــس اللحظة كان الطائر، المرفرف في الجو، يهوي إلى أسفل، ليلتقي مع الإنسان الطالع، في برزخ غامض، بين السماء والأرض.

ملحق 2

اسمك [1]

هذا ما سأفعله باسمك
سأشده من أذنه
وألقيه في حلبة ثيران
لتنهشه القرون الحاقدة
سأكتبه على جدار في شارع مظلم
ليبول عليه السكارى العابرون
سأنقشه على رمال الشاطئ
لتلتهمه موجة جائعة
وإن لم يحدث ذلك
سأمشي فوقه بقدمي المليئة بالفطر

---

(1) اسمك نص شعري للشاعر صالح قادربوه نشر ضمن مجموعته الشعرية " التأويل الوردي لبياض الكوكب " الصادرة عن مجلس الثقافة العام.

وأنا أهتف : سحقا.. سحقا

سأكتبه في المناشير السرية

ليمزقه المخبرون

سأرسمه على وجه تمثال زعيم متخم

ليبصق عليه الفقراء

سأعلقه على حبل غسيل واطئ

بمساكة سميكة

ليركل الأطفال كرتهم نحوه

هذا ما سأفعله باسمك

سأجعله اسم دخولي في موقع ياهو

ليطلق القراصنة فيروساتهم عليه

سأعلقه على عمود حديدي

ليصعقه البرق في الشتاء

سأصنع منه كعكا

لتمضغه أسنان نصف متسوسة

سأكتبه على طبل

ليدقه المجذوبون بأيديهم وعصيهم
هذا ما سأفعله باسمك
سأصنع منه كأسا
يتكسر في قبضة بحار ثمل
سأنعق به في الليل
ليسبه الجيران الخائفون من سجل الحضور الوظيفي
سألون به بيض العصافير
لتبتلعه الثعالب
سأرفعه علما
ليحرقه الثوار والغوغاء
سأخبئه في البضائع المهربة
ليصادره رجال الجمرك
سأثقبه كناي
ليملأه النافخون برذاذ حلوقهم
هذا ما سأفعله باسمك
سأرسله غزالا في غابة

ليقتنصه الرماة
أو تفترسه الوحوش
سأجعله ثقبا في حائط الغرفة
لتسكنه الصراصير
سأصنع منه ورقا
لتأكله الأرضة
سأقرره في المنهج المدرسي
ليكرهه التلاميذ
ويستخدموه في نكاتهم البذيئة
هذا ما سأفعله باسمك
سأنشئه قصرا
لتدكه جيوش الفاتحين
سأزرعه شجرة لوز
لينخره السوس والديدان
سأصنع منه جسدا جميلا
ليأكله الجذام والجدري

سأدسه في تفاحة على خد طفلة
ليلطمه الآباء والأمهات
سأختاره نغمة لهاتف خلوي
ليجعله الفقيه موضوع خطبته القادمة
سأجريه نهرا
لترمي الحيوانات فضلاتها فيه
هذا ما سأفعله باسمك
سأحشوه رصاصة في مسدس
وأصوبه نحو قلبي
وأطلقه لأرتاح
وهذا ما سيفعله اسمك بي
سينفجر
ويوزع شظاياه اللئيمة في صدري
حتى في القبر
مازال مزروعا داخلي
كتعويذة ساحر إفريقي

ملحق 3

المدينة [1]

وصفني أحدهم مرة بأنني كسول، وفي الواقع فقد كنت أستلذ الاسترخاء، وأعشق السباحة في عالم الأحلام عوض التسكع في الأزقة الكئيبة أو الهروب من شقاوة الصبية الذين يستمتعون بمطاردتي ويتفننون بابتكار الوسائل الغريبة لتعذيبي والتي لا تخطر على إبليس نفسه.

حلمت مرة بأبي الذي لم أره قط، وأمي التي رعتني صغيراً وهجرتني كبيراً، وحلمت مراراً بالجنة وتخيلتها تزخر بأطنان من اللحم والرحمة وصبية ملائكيين.

نمت هذا النهار بطوله دون أحلام، وخرجت مساء بحثاً عن رزقي.

البرد قارس والظلام كثيف والشارع خال من البشر،

(1) نص قصصي للقاص فتحي نصيب نشر ضمن مجموعته القصصية " مرايا السراب " الصادرة عن مجلس الثقافة العام.

تقطعه من حين لآخر سيارات الأجرة التي تقل رواد الملاهي الباحثين عن أماكن أكثر دفئاً وضجيجاً.

لم تفلح لافتات "النيون" أو مصابيح الإنارة الموزعة على طول الشارع في تبديد الظلمة.

جائعاً كنت ووحيداً فأخذت أجوس بحثاً عن طعام أو رفقة ألفيت عند تقاطع شارعين فرعيين حفنة من "عصفورات الليل" يتحلّقن حول نار تنبعث من برميل، اقتربت منهن واستطعت تمييز روائح عطورهن الرخيصة، تمسّحت بساق إحداهن، ولكنها ألقت عليَّ نظرة شاردة ثم لم تعرني أي اهتمام.

مضيتُ صوب أحد الشوارع الرئيسية ومررت أمام نزل صغير سيئ الصيت، لا يدقق في هوية نزلائه الذين يرتادونه لسويعات، في حين يدفعون أجرة ليلة كاملة شاملة وجبة الإفطار الصباحي.

وقفت وسط ميدان يتوسطه تمثال برونزي لأحد المبجّلين بهذه المدينة واستطعت أن أميز بين أصوات تأتي من جهات مختلفة: شجار بين رجل وامرأة، تحطم أوان وتهشّم مرآة، جمعُ يطارد لصاً، سعال امرأة عجوز، مواء قبيح لهرّين لحظة نزو، بكاء طفل ولد للتو... ولكنها كلها لم تشغلني عن الجوع والبرد،

فعلّلت نفسي بالوقوف أمام مطعم، بدت الإنارة بداخله جيدة، زاد جوعي لدى رؤية سفود اللحم وانبعاث رائحة الشواء.

أحد رواد المطعم يحتسي الجعة ويدفن رأسه بين كفيه ويبكي على أنغام أغنية لأحد المطربين الزنوج، فيما جلس كهلُ مع فتاة شابة إلى مائدة تُنشر فوقها أسياخ اللحم المشوي مع شرائح الطماطم والبصل، وبضعة صحون للمقبلات وأربعة أرغفة طازجة.

الكهل يدخن ويثرثر فيما انهمكت الفتاة بالأكل، بدا جلياً أن اهتماماً بالطعام أكثر من تركيزها على ما يلقيه الرجل من طرائف لأنه كان يضحك لوحده، فيما كانت تجاريه بهزة من رأسها أدركت أنني لن أحظى بشيء؛ فأحدهم كان غارقاً في حنينه مع أغنية المطرب الزنجي والفتاة تقاسي جوعاً كجوعي، لذا قررت البحث في براميل القمامة المكوّمة في زاوية الشارع، إلا أن هوس النظافة لدى سكان هذه المدينة كان مبالغاً به إلى حد مرضّي، لذلك لم أجد ما يؤكل داخل هذه البراميل التي خلت حتى من علب الصفيح.

غيرت وجهتي إلى رصيف آخر، عدوتُ مسرعاً خوفاً من سائقي سيارات الأجرة المخبولين.

شممت رائحة أنثى، رفعت رأسي وتطلعت فرأيتها تقف

أسفل أحد مصابيح الإنارة، اتجهت صوبها وحين اقتربـــت منهـــا تمهلت وكأنها لا تعنيني، مشت أمامي بـــدلال، قـــسمات وجههـــا متناسقة، وانحناءات جسدها انسيابية، ومن حسن حظي أنها تنتمي إلى نفس فصيلتي، وتعاني الجوع والبرد وربما الوحدة مثلي.

درت حولها مرتين ولكن لم تصدر عنهـــا أيـــة إشـــارة مشجعة، دفعني كبريائي أو " لعله جـــوعي " للابتعـــاد عنهـــا فاستدرت باتجاه معاكس لها ومضيت.

رنوت إليها من بعيد فألفيت ذكراً يدور حولها، أدركـــت أنـــه يتحرش بها، نسيت جوعي وقررت بشهامة أن أذود عنها فرجعـــت نحوهما واقتربت منهما، أخذ هذا الفاجر يتشممها في محاولة مكشوفة للفوز بها، وقبل أن أقدم على أية خطوة فرزته جيداً.. بدا أضخم مني وتغذيته جيدة وينتمي إلى سلالة عريقة وتطوق عنقه سلسلة ذهبية.

في الواقع عزفت عن الشجار، أو بالأصح لم أكن أرغب بالتورط في معركة خاسرة معه.. وتلقي هزيمة قاسية أمام هذه الأنثى الوديعة ولكن في لحظة شطط استجمعت ما لديَّ من عزم وأعلنت له بوضوح عن رغبتي في منازلته، ربما لأنني وإياها ننتمي إلى فصيلة واحدة.

التفت نحوي وصوَّب إليَّ نظرات نارية، شعرت عنـــدها

أنني هالك، ولكن لم يكن أمامي الآن أية فرصة للتراجع، لـــذلك استنفرت بقية من شجاعة وتأهبت بانتظار خطوتـــه القادمـــة.. مرت لحظات مصيرية شعرت خلالها بخفقان قلبي وارتعـــاش مفاصلي.. ولكنه استدار وانصرف إلى حال ســـبيله، شـــعرت بعمق إهانته لي، والأنكى من هذا أنها نظرت نحوي باشـــمئزاز وأسرعت تعدو خلفه.

قفلت راجعاً بانكسار، مـــررت علـــى مطعـــم الوجبـــات السريعة وتناهى إلى مسامعي نواح المطرب الزنجي، اتجهـــت نحو لوحة تحمل إشهاراً لنوع جديد من "النقالات" رفعت قائمتي الخلفية وتبوّلت.

ملحق 4

حكاية جورب [1] ★

أنا جورب رخيص، ثمني نصف دينار، أنتجتني تـشاركية صناعية، وزع هامش ربحي بالتساوي علـى عناصـر الإنتـاج، اشتراني إنسان بسيط، منتج مستور الحال، تزوج هذا المنتج مـن فتاة بسيطة، سكن بها في شقة صغيرة كانا فرحين سعداء.

كانت العروس لطيفة جداً معي، تغسلني كل يـوم بمـاء دافئ، لا تحرق بشرتي بالـصابون، ولا تكـويني بالبوتـاس، ولتنعشنى تنشرني في الشرفة فيجففني نسيم بنغازي العليل.

كنت أناجي هبات النـسيم وأتـذكر دعكـات أناملهـا المخضّبة بالحناء، كانت تدعكني ببطء كعلكة في فمها المسوّك كنت أنظر إلى الجورب اللحمي المركون قرب الباب تحـت مرآة (دولاب) المدخل..

---

(1) نص قصصي للقاص محمد الأصفر نشر ضمن مجموعته القصصية " حجر الرشيد " الصادرة عن مطبوعات المؤتمر.

وذات يوم مرضت العروس، ربما حملت، فغسلني العريس بماء بارد في عز الشتاء، أوجع أنسجتي بدعكاته الخشنة، كاد أن ينسل أسلاكي، كاد أن يفض مطاط عنقي المصفح، اختبأت منه – الله غالب – في رغوة الصابون.. عندما نشرني على الحبل نسي أن يشد أذني (بمساكة) فقذفتني الرياح بعيداً لأسقط في فناء دارة أنيقة، أخذت الرياح تقلبني داخل الدارة من مكـــان إلـــى مكـــان، وكأنها توضح لي الفرق بين الشقة والقصر.. وفي أحد الأركـــان كانت حجرة الغسيل، اقتربت منها حذراً، كان ينبعث من داخلهـــا صوت طنين، نظرت وظهري ملتصق بمقبض البـــاب، رأيـــت الخادمة ترمي قطع الملابس في جوف وعاء معدني متصل بخيط يتأرجح من علبة في الجدار، هذا الوعاء الطنان لـــيس (كليانننـــا الصغير[2]) الذي لا يتصل بجسده أي خيط يربطـــه، خفـــت أن ترمقني الخادمة فتظنني من العائلة وترميني لأدور بسرعة معهم في هذا القبر، ابتعدت عن الحجرة واقتربت من حبـــل الغـــسيل، لمحت جورباً ملوناً من حرير يتمايل كطاووس مقروص بمساكة جميلة، سألته بلغة الجوارب عن الوعاء المـلــتهم للملابـــس، لـــم يفهمني أول مرة لأنني لم أنطق جيداً بسبب ثقب صـــغير عنـــد

---

(2) الليان هو طشت أو وعاء لغسيل الملابس.

موضع إبهام القدم.. كررت عليه السؤال فأجابني بجوربية مكسرة: هذه غسالة (إلكتريك مستورد).

شكرته دون ابتسامة، استغربت لعدم وجود مثل هذه الغسالة في بيت صاحبي العريس ثم عزوت السبب لارتفاع ثمنها، ولكنني سعيد لعدم وجودها، فالملابس داخلها تدور بسرعة كاتفاقات سلام ممرر!، أنا سعيد بغسالة العشرة أصابع الطبيعية ذات الرائحة الجميلة والملمس الناعم، والدعك ببطء والنظر إلى دولاب المدخل حيث الجورب اللحمي الخجول، آه كم هي جميلة الشقة، وأنا في متعة استرجاع ذكرياتي الجميلة فاجأني هجوم خرطوم حلزوني يتلوى كثعبان يلقف كل شيء، تراب، غبار، أوراق شجر،قصاصات ورق، جذبني بعنف إلى جوفه، وجدت نفسي داخل ظلامه. احتميت بورقة شجرة وابتعدت عن أسلاك مكهربة داخله، فرحت لأنني لست مبللاً وإلا صعقت..

في المساء أفرغوا جوف (المكنسة الكهربائية) في برميل كبير للقمامة مرابط أمام الباب الفولاذي الحصين أمضيت ليلتي في جوف هذا البرميل المقزز تذرعت للأوساخ ورائحتها النتنة بكل ما أسعفتني به ذاكرتي من روائح العروس ومطبخها

ومن عرق المنتجين وروائح المنتجات حتى الزيوت المنبعثة من آلات تصنيعي تذكرتها فدافعت عني .. في الصباح كانت إجازة العريس قد اكتملت، وتبصل شهر العسل سعادة وعــاد المنــتج البسيط إلى عمله في شركة التنظيفات العامــة، مــا إن ســكب البرميل في صندوق سيارة القمامة، حتى لحت لــه مــن بــين الأكوام، رآني، تبسم لي، التقطني بحنو ووضعني في جيبه رغم تلوثي .. فأنا قريب من قلبه .. أنا من شهود ليلة دخلتــه. بعــد الدوام عاد بي إلى الشقة، ناولني إلى العروس : عرفتني، طارت فرحاً، زغردت، اطمأنت على عريسها من السحر، نفضتني من الغبار، قبلتني، ثم لبستني في يدها قفازاً.

ملحق 5

موعد تحت برج الساعة [1] ★

مضت نصف ساعة وأنا أنتظرها. أسند ظهري إلى جدار برج الساعة، وأرقب مداخل الميدان، أعلق بصري بأطياف النساء القادمات إليه، بحثاً عنها، وأتسلى أحياناً بإحصاء عدد النساء والرجال الذين تواعدوا على اللقاء تحت البرج. الذين يأتون فلا يدوم انتظارهم سوى دقيقتين أو ثلاث. يلتقون بعدها بأحبابهم، ويذهبون ضاحكين متعانقين، وأنا باق، أستقبلهم وأودعهم، كما يفعل هذا البرج، دون أن أدري لماذا أواصل انتظاراً عميقاً لا معنى له، وأبني أبراجاً من الأحلام، نتيجة موعد أعرف منذ البداية أنه لم يكن إلا عبثاً. امرأة ألتقي بها على ناصية الطريق، فيبهرني جمال عينيها، وأستوقفها لأتسول منها موعدا، فتهز رأسها بالموافقة وتمضي. امرأة لا أعرف اسمها،

---

(1) موعد تحت برج الساعة – نص قصصي للقاص أحمد إبراهيم الفقيه ، نشر ضمن مجموعته القصصية مرايا فينيسيا الصادرة عن دار الشروق.

ولاتعرف اسمي، ولم تمكث معي وقتا يكفـــي لأن تتـــذكر ملامـــح وجهي، كيف أوهم نفسي بأن لي موعداً معها. وأقف كل هذه المدة، أنتظر أن تأتي راكضة نحوي، تغمرني بعبق أنوثتهـــا، وتمنحنـــي نصيباً من عطرها، وتفسح لي مكاناً في دائرة الضوء التي يـــصنعها جمالها، وتترك ما لديها من ارتباطات وعلاقات لتصطفيني ضـــيفا على موائد حبها. إن هذا لا يحدث إلا في الخراريف.

يجب أن أترك هذا الانتظار الذي لا معنى له –قلت فـــي نفسي– وأمضي للاعتناء بشئوني الأخرى. ولكن أيـــة شـــئون تنتظرني، في مدينة أجنبية جئتها منذ شهر مضى ولا أعرف من أهلها إلا أرملة عجوز هي مسز ((كين)) التي أسكن في بيتها، برفقة ابنها وكلبها. ثم عدد من الطلاب الأجانب الذين يدرسون اللغة الإنجليزية مثلي، والذين لا أتلقي بهم خارج أوقات الدراسة إلا بمواعيد مسبقة. لقد تركت هذا اليوم مفتوحا، دون ارتباط مع أحد من زملاء المدرسة، لأنني أوهمت نفسي بأنني أملك موعدا سوف يملأ بالحب نهاري وليلي.

يستوي الآن أن أبقى هنا، أو أذهب لأتسكع دون هـــدف فوق أرصفة الشوارع. ربما يكون البقاء هنا أكثر تسلية، فقلـــب الميدان أكثر أهمية من أطرافه وشـــوارعه الخلفيـــة، ومراقبـــة

العشاق الذين يلتقون تحت هذه الساعة، لا يخلو هو أيضاً من متعة ثم لماذا أتخلى عن موعد لم أحصل عليه إلا بالعناء والمكابدة. مهما كان موعداً كاذباً زائفاً، فهو موعد مع امرأة جميلة، أتحرق شوقاً لأن أضع ساعدي حول خصرها، وأغسل وجهي بجدائل شعرها، وأعبر ليل المدينة وسط قارب يتهادى فوق أمواج حبها. ما ضر أن أعاني قليلاً من أجلها وأعرف الشوق، وأذوق الصبابة، متمثلاً ما يقوله الشعر العربي عن الشوق الذي لا يعرفه إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيها، أو أهل الغناء الشعبي عندما يقولون إن الحب من غير أمل، أسمى معاني الغرام. لماذا أترك هذا السمو، وأتنازل عن نصيبي من الصبابة، وأخذل شعراء الحب. لقد قضيت شهراً كاملاً، أرتاد الحانات والمنتديات، بحثاً عن امرأة أواعدها، فلم أفز إلا بهذا الوعد من هذا المرأة. سألت نساء كثيرات، ولكنني سألتهن بأسلوب لا يتيح لهن فرصة للتعاطف معي أو الاستجابة لطلبي. ومتلعثماً، مرتبكا، متردد الخطى، أقترب منهن، وأقول نصف الجملة، ثم أبلع ريقي، وأعالج جفاف حلقي، وأمسح عرقا تسبب فوق جبيني، وأقول نصف الجملة الثاني، وقبل أن أنتهي من المقدمات، تكون المرأة قد انصرفت عني، وهي ترمقني بنظرة استغراب. كنت أريح أن أصرخ فيهن، بأنني لست مريضاً

أو مخبولاً، وأنني أحمل في قلبي مخزوناً من الحب تراكم لمدة ثلاثين عاماً، ما جئت هنا إلا لكي أبذله عطاء سمحاً كريماً، لأول امرأة تمنحني موعداً. ولكن من أين لهؤلاء النسوة أن يعرفن. إنني جئت من بيئة صحراوية، جعلت رسالتها في الحياة هي الفصل بين النساء والرجال. وأنني لم ألتق، طوال حياتي، بالمرأة خارج إطار العائلة إلا إذا كانت طيفاً على الشاشة، أو صورة على أغلفة المجلات.

ولا أدري كيف صبرت هذه المرأة على حديثي، وكيف هزت رأسها بالموافقة دون أن تفزعها طريقتي في الكلام. رأيتها تقف أمام نافذة متجر يبيع ألعاب الأطفال. كان هناك قرد يضرب الطبل، وراقصة أسبانية، ترفع طرف ثوبها وتعري نصف ساقها، وتدور حول نفسها، فوق صندوق يعزف الموسيقى. وقطار كثير الألوان، خالياً من الركاب، يدور فوق القضبان دون محطة يقف عندها. وكانت هي تتابع هذا العرض وقد غمر وجهها فرح طفولي.

استوقفني منظرها، وحيدة أمام الدكان، وأعجبني جمال وجهها الذي أضفى عليه المرح مسحة من الألفة والحنان. فوقفت بجوارها أشاركها متعة المشاهدة راجياً أن أجد الشجاعة

لأبدأ الحديث معها. اقتضاني الأمر جهداً هائلاً حتى استطعت أن أفتح فمي بالكلام، وعندما تكلمت لم أجد مـــا أقولـــه ســوى أن أسألها عن الساعة. عدت لاســتخدام تلــك الحيلــة الــساذجة المستهلكة التي لم يعد أحد يصدقها. ابتسمت المرأة، وهي تشير إلى ساعتي التي نسيت أن أخفيها تحت كم قميصي، وتــسألني لماذا لا أستشير هذه الساعة بدلاً منها. اعترفت لها بقلة حيلتي، وعجزي عن اختراع ذريعة أخرى تتيح لي أن أكلمها، لأن كل ما أردته هو أن أمد خيطاً من الود بيني وبينها. وســألتها دون إبطاء، وقبل أن تبدي استغرابها لهذا الغريب الذي يحمل في يده أنوال الود يرميها فوق الناس، بأنني سأنتظرها غداً تحت بــرج الساعة، عند الساعة الخامسة. هزت رأسها بالموافقة، ومــضت دون أن تلتفت وراءها.

كيف إذن أترك موعداً انتزعته انتزاعاً بالكــد ومغالبــة الحرج والقفز فوق أسلاك شائكة زرعتها في روحــي تعــاليم الصحراء. كيف أتخلى عن هذا المهرجان الخطابي الاحتفــالي الذي أعددته لاستقبالها ورصعته بكل ما وعته الذاكرة من أشعار ا لمحبين وأقوالهم.

ثم ماذا عن ذلك الفيض الغامر، من العواطف المحبوســة

خلف أضلع الصدر والذي تلقى الإشارة بأن أيـام حبسه قد انتهت، ولا يمكن أن يبقى ساكنا كما كان.

سأواصل الانتظار. وإذا لم تأت اليوم، فسأغالط نفسي، وأقول بأن موعدي معها لم يكن اليوم وإنما غدا.

لم أترك شيئاً خلفي عندما جئت إلى هذه البلاد، سوى الفراغ وصحراء المدن والعلاقات، ولا شئ أمامي سوى البحث عن حب يملأ فراغ هذه اللحظات التي أعيشها في مدينة لا تعرفني ولا أعرفها.

سوف أبحث عن هذا الحب حتى ألقاه. سوف أدخل زحام المقاهي والحانات وأقف على أرصفة المحطات، وأطوف المتاجر، أتسول موعداً من البائعات، وأقف في الطوابير الطويلة تحت المطر، أفتش عن امرأة تحبني، بين رواد المسارح ودور العرض. سوف أهمس لكل واحدة ألتقي بها. بأن موعدنا غداً، تحت برج الساعة، ما بين الخامسة والعاشرة. سأمنحها فسحة كبيرة من الوقت، لكي تحدد الساعة التي تختارها، وستجدني واقفاً هنا بانتظارها، لا يفارقني الأمل، بأنه ذات مساء، سوف أسمع دقات مرحة، تصدر عن هذه الساعة، وتعلن عن مجئ المرأة التي تطفئ عطش القلب. قد لا تأتي اليوم الأول، أو الثاني، أو العاشر، ولكنها ستأتي في اليوم العشرين، أو الثلاثين،

أو الستين، أو المائة، حتماً ستأتي، لتجدني تحت هـذا البـرج، وصحبة هذه الساعة، أشرع أبواب قلبي لاحتضانها.

دارت عقارب ساعة البرج دورة كاملة، وانطلقت دقاتهـا تعلن السادسة. مضت الآن ساعة كاملة علـى الموعـد الـذي حددناه. وأنا صامد، لا أبرح مكاني، ولن أبرحه، مهما واصلت هذه الساعة إطلاق دقاتها الموحشة الكئيبة. لم يعد هنـاك الآن، أي احتمال لمجيئها، وسحب الضيق التي أطبقت على صدري، تنشر الآن ظلاً كئيباً فوق هذه الأبنية والقباب التي حولي، فأرها وقد غادرتها البهجة التي غادرت روحي وقلبي. وأرى نفـسي وحيداً، تائهاً، وسط حدائق الحب، وبين هؤلاء العـشاق الـذين يأتون ويذهبون، وما أكثرهم. لا أدري إن كنت قـد أحـصيتهم كلهم، لعلهم مائة أو أكثر، جاءوا وذهبوا، فأنا أغفل أحياناً عـن أداء هذه المهمة التي صارت وسيلتي الوحيدة لمحاربة الضجر.

كنت قد بدأت التفكير في لعبة جديدة، وهـي أن أجـرب حظي مع هؤلاء النسوة اللاتي يأتين للانتظار، ولكـن قبـل أن أعثر على جملة أقولها, أجد أن الرجل الذي واعدها قد وصـل، ليرشق ذراعه في ذراعها، ويأخذها بعيداً عني.

لا بأس من محاولة أخرى.

وها هي صبية عفية، عامرة بـــالوعود الجميلـــة، تـــأتي بمفردها، وتقف تحت البرج، تنظر فـــي ســـاعتها، لأن القلـــق يساورها، خوفاً من أن يتأخر صاحبها سأبتهل إلى الله أن يصنع له عائقاً يمنعه من المجئ، لأقدم لها نفسي، كبديل لهذا الرجـــل الخائن الذي تخلى عنها. ولكن الله لا يأبـــه لـــدعاء الحاقـــدين الموتورين من أمثالي، لأنه ما أن أكملت دعائي، حتى جاءهـــا صاحبها راكضاً، يعانقها ويعاتبها لأنها وصلت قبله، وحرمتـــه من متعة انتظارها.

ها هو يرى الانتظار شيئاً ممتعاً. ماذا أقول أنا إذن. يجب أن أحسد نفسي لأن انتظاري قارب الساعتين. بل هما ســـاعتان بالضبط. كما تقول هذه الساعة، التي أبت إلا أن تناكفني، وتطلق دقاتها اللعينة التي أحس بأنها كالطعنات في صدري. انهـــا الآن السابعة. فهل سأنتظر أكثر من هذا الانتظار؟ ولكن من قال إنني أنتظر. إنني لم أعد أنتظر أحداً. أنا هنا أتفرج وأتعلم وأشـــاهد صوراً من الحياة لا عهد لي بها من قبل. ها هي امرأة تعـــانق امرأة أخرى عناق العشاق. ورجل يضع فوق وجهـــه مكيـــاج النساء يلتقي بمثيله.

سأكذب على نفسي إذا لم أعتـــرف بيأســـي وضـــجري.

لقد جئت إلى هنا محمولا فوق أمواج الفرح، سعيد لأنني أملك موعداً مع امرأة تتألق كمصابيح الأعراس، وتصنع أعراساً في قلبي. كنت أعرف عندما فارقتها بالأمس، إن ما حدث بيننا لم يكن موعداً. وعدت إلى بيتي وقد قررت أن أنسى تلك الإشارة التي أمنت بها على كلامي، والتي لم تكن إلا أسلوباً لبقا تتخلص به مني.

ولكن ما حدث بعد ذلك هو الذي أكد لي جدية الموعد. وأنبت في ذهني يقيناً جازماً بأنها قادمة للقائي تحت هذا البرج. فقد رأيتها تظهر لي في أحلامي، بقامتها السامقة وعينيها المليئتين بالنزق الطفولي، ورأيت نفسي انتقل معها في سياحات عبر الفصول، أضع يدي في يديها، وأركض معها بملابس البحر، فوق شاطئ مهجور، واقطف لها ورداً في حديقة القصر وهي تخطر بجواري في ثياب الأميرات، وانتقل معها إلى غرفة واسعة، عارية الجدران، خالية من الأثاث، سوى قطعة فراء افترشناها، وموقد نار يدفئ لنا الغرفة ويضيئ العتمة، وسط هدير العاصفة والعزف العنيف لأمطار الشتاء خارج الغرفة.

وصحوت من نومي، وكأن ما حدث معي في الحلم، لم يكن إلا واقعاً عشته معها، أتاح لي أن أعرفها وتعرفني، وربط

بين مصيرها ومصيري. وجئت إلى هذا الميدان، واثقاً من أن هذه المرأة، لن يكون شأنها شأن أية امرأة طارئة عارضة، ألتقي بها، فتمنحني موعداً كاذباً وتمضي. إن هذه المرأة، هي حصتي التي طال انتظاري لها، من نساء العالم.

تناهت إلى سمعي دقات الساعة مرة أخرى. هل هي حقاً الثامنة الآن. ولكن متى كانت هذه الدقات تعني لي شيئاً. لقد فقدت كل إحساس بالزمن. ورغم أن الانتظار جدير بأن يطيل الوقت، إلا أن حالتي لا تشبه حالات الانتظار الأخرى. إذ ليس هناك انتظار بلا أمل. فالانتظار هو الأمل. وأنا هنا لا أربط الانتظار باليأس. اجعل الانتظار يأساً. وهذه هي الإضافة الصغيرة التي أضيفها اليوم للتجربة الإنسانية لتدق الساعة الثامنة، أو التاسعة، أو العاشرة. فسأظل أطفو فوق الزمن ولا أعيره انتباهاً.

سأقضي سهرتي هذه الليلة هنا، لأنه لا مكان آخر، يعدني بمتعة أكبر، يمكن أن أذهب إليه.

وفجأة، ومن حيث لا أدري ولا أحتسب، ولا أجد له تبريراً أو تفسيراً، سوى أن كائناً ملائكياً حنوناً، يحب البشر الذين يقفون تحت الأبراج، كان يراقبني وأشفق على هواني

وضعفي، فقرر أن يبدل كآبتي فرحاً. فجأة اكتشفت، وأنا رافع رأسي، في اتجاه امرأة تدخل الميدان، بأن هذه المرأة ليس إلا تلك الأنثى الباهرة التي ضربت لي موعداً. كان شعرها الكستنائي قد تهدل أمامها، وغطى نصف وجهها فمدت يدها ترفعه عن عينيها النجلاوين، وقد وقفت تتفحص بهما جمع الواقفين تحت البرج، تبحث عني. قفزت نحوها وأنا لا أكاد أصدق نفسي، ووضعت يدي في يدها قائلاً بأنفاس لاهثة.

- هأنت تجيئين أخيراً، فشكراً للسماء.

قالت وهي تنظر في ساعتها.

- أرجو أن أكون جئت في موعدي.

نعم، نعم، قلت لها في خاطري، إن كل المواعيد باطلة، وكل الأوقات أوقات عاطلة ضائعة، ماعدا الوقت الذي تجيئين فيه، والموعد الذي تختارينه لحضورك المبهر الجميل.

كدت أربعها بين ذراعي، وأرقص بها رقصاً جنونياً وسط هذا الميدان، تعبيراً عن عواصف الفرح التي تضرب قلبي.

كان شيئاً أبعد من أي مبرر عقلي، أن تأتي بعد مضي ثلاث ساعات على موعدها، ثم تلقاني واقفاً أنتظرها.

لقد تحققت المعجزة التي كنت أترقبها، وجاءت المرأة التي رأيتها في أحلامي. جاءت في الموعد الذي سمعتني أحدده لها، لأن ما سمعته هو الثامنة لا الخامسة. لعله ضجيج الألعاب -قلت لها- أو لغتي الإنجليزية التي لم تصل مرحلة الإتقان، أو أسلوبي المرتبك في الكلام هو الذي أحدث هذا التحريف. لقد كان حدسي صادقاً عندما أرغمني على الانتظار كل هذه المدة. كان يعرفها قادمة، ويعرف أيضاً إلى أي مدى ستكون حياتي خاوية مضجرة، بدونها.

هكذا بدأت علاقتي بأول امرأة أواعدها في حياتي. هذا الموعد الذي تأخر كثيراً عن موعده، لأنني انتظرته منذ أيام الصبا، ولم يتحقق إلا وأنا أبلغ الثلاثين من عمري.

اكتشفت بعد أن عرفتها، وعشت لحظات أدفئ جسدي بجمر أنوثتها، وأريح رأسي فوق وسادة حبها، أنني لم أستطع أن أتخلى عن عادتي، في تسول المواعيد من كل امرأة أصادفها. أترك صاحبتي هذه، وأذهب إلى برج الساعة كل مساء، أرقب مداخل الميدان بحثاً عن طيف امرأة جديدة ضربت لي موعداً. أدركت جوعي للحب، صار جوعاً أبدياً، لن يجد له إشباعاً مدى العمر. لقد أدمنت الانتظار تحت البرج، وكأنني أعوض بهذا

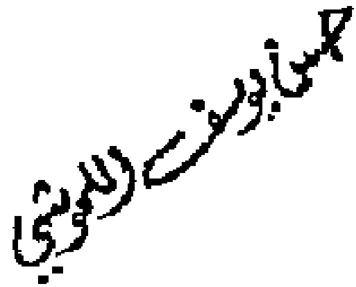
الانتظار، كل السنوات التي عشتها، محروماً في هذه المواعيد. أقف وحيداً، أعاني وأتعذب، وأراقب ظلي وهو يمتد طولاً بمحاذاة ظل البرج، حتى تغمره ظلمة الليل، وأتسلى بإحصاء عدد العشاق الذي يأتون ويذهبون، أنتظر أن يأتي دوري، مع امرأة جديدة، تهدل الشعر الذهبي فوق عينها، فرفعته تبحث عني، لأركض نحوها قائلاً:

- شكراً للسماء، هأنت تجيئين أخيراً.

الفهرس

العنوان **رقم الصفحة**

العنوان	رقم الصفحة



متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

تنفيذ الطباعة والتجهيزات الطباعية

دار قباء الحديثة

للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة

جمهورية مصر العربية

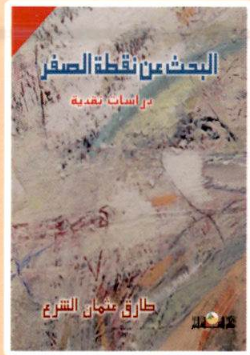
16 عمارات العبور - شارع صلاح سالم - مدينة نصر

تليفاكس 02/22621365 - تليفون 02/24025777

محمول 0123140315

E-mail : modern_qubaa@hotmail.com

http://WWW.qubaaalhadetha.com



■ يقدّم مجلس الثقافة العام للقارئ الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة ، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً ، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام